



دراسات أدبية

دراسة في
شعر نازك الملائكة

بقلم
د. محمد عبد المنعم ضاطر



دراسات ادبية

دراسة في شعر نازك الملائكة

بقلم
د. محمد عبد المنعم خاطر

تقديم

كان ذلك في دار الأدباء بالكويت ، في إحدى أمسيات شتاء ١٩٧٤ حينما استمعت من الشاعرة الذائعة الصيت « نازك الملائكة » الى قصيدتها « دكان القرائين الصغيرة » والى قصائد أخرى ، ومنع أنني كنت مدفوعا لحضور الأمسية بدوافع الاستمتاع والالتقاء - دون التعرف - على شاعرة مشهورة الا أنني خرجت وللأمسية في نفسى أصدااء كأصدااء الشعر الحديث ، ووددت لو حصلت على « دكان القرائين الصغيرة » ، بخاصة ، فأصداؤها كانت ما تزال ترون في نفسى ، وان كانت دروبها ومسالكتها في حاجة الى استكشاف وتبوير .

وعلت الى مصر في نهاية العام ، وظفرت بالقصيدة منشورة في أحد أعداد مجلة الشعر من عام ١٩٧٥ ، وأخذت على جل وقتى الذى كنت أقطعه فى القطار المجرى من القاهرة الى طنطا ذهابا وعودة - وكتبت حول « دكان القرائين الصغيرة » فى مجلة الكاتب .

وبعد شهر لم يست بالكثيرة أخبرنى الناقد الدكتور « على شلش » المشرف على تحرير المجلة بأن الشاعرة تسأل عنى ، وتبحث عن عنوانى .

ولم يطل الوقت فقد أرسلت الى على عنوانى بجامعة طنطا أحدث دواوينها آنذاك : « يغير ألوانه البحر » وعليه « أهداؤ تقدير الى الأخ الدكتور محمد عبد المنعم خاطر ، مع خالص التحيات ، وتحت الإهداء

توحيدها ، وتحت التوقيع - الكويت في ٢٨ محرم ١٣٩٨ هـ -
١٩٧٨/١/٨ .

وفي رحلة نيلية عبر مياه السد العالي الى السودان في فبراير من نفس العام صحبت الديوان ، وقلت : لأقرأ فيه على مياه البحر ، وأرى كيف يغير ألوانه البحر !! وبدأت القراءة بقصيدها « الماء والبارود » ، وأخذت القصيدة جل وقت الرحلة الذي استمر الى ما يقرب من العشرين يوما ، وعندما أدركت مدى معاناة الدارس للشعر الحديث ، وعرفت كيف تكون دراسة الشعر الحديث ، كما عرفت أنني قد ارتبطت أدبيا ومنذ ذلك التاريخ بدراسة الديوان ، وأن الشاعرة المبدعة بأهدائها الرقيق قد تمكنت من أن توجه دراساتي هذا التوجيه .

وتوالى كتاباتي عن قصائد الديوان في مجلات : الشعر والكتاب والعربي ، والفصل ، وتوالى رسائل الشاعرة ، ثم هداياها الأدبية « لمحات من سيرة حياتي وثقافتني » ، « اجابة عن أسئلة وجهها الى أحد طلبة الماجستير ، وقد كانت رسالته عنى » ، ديوان « للصلاة والثورة » ، وأخيرا « مجلدي ديواني » اللذين طبعتهما دار العودة ببغروت ، وأنا أرسل اليك الطبعة الأولى ، لأنها أحسن ورقا ، وأجمل شكلا آمل أن تقرأ هذه المجموعات الشعرية الخمس ، وأن تدخل دراستها في عملك الفنى ، ولسوف تجد شعري يفتح لك أبوابا واسعة فى الأفكار ، كما ستجد نفسك محتاجا الى أن تلقى على أسئلة كثيرة يسرنى أن أجيب عنها بصراحة كاملة تعينك على دراستك .

نازك الملائكة (١)

إذا هي الدراسة الموسعة ، لا دراسة الديوان الواحد الذى كنت قد انتهيت تقريبا من تحليل قصائده ، لقد عرفت « نازك » كيف تسيطر على أحد الدارسين ، وإن كانت سيطرة متمعة ، فدارس شعر « نازك » بمثل هذا الإلاح وهذه المعاودة على مدى إحدى عشرة قصيدة لا يستطيع أن يتخلص بسهولة من طاقات ابداع هذا الشعر ، وطاقات « نازك » غير المحدودة فى حاجة بالفعل الى دراسة موسعة .

ولكن الدراسة الموسعة فى ذاتها مشكلة .

لقد كتبت « نازك » مطولة شعرية فى سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ولم تنشرها الا فى سنة ١٩٧٠ بعنوان « مأساة الحياة » فى مائتين وألف بيت فى نفس الفترة التى نظمت فيها « عاشقة الليل » فى قصائد متعددة ، ثم

(١) من رسالة خاصة بدون تاريخ .

عادت وكتبت المأساة في صورة شعرية أخرى في سنة ١٩٥٠ بعنوان « أغنية للإنسان » ثم عادت وكتبتها في صورة شعرية ثالثة في سنة ١٩٦٥ بعنوان « أغنية للإنسان » ونشرت المحاولات الثلاث في مجلدتها الأول الأنف الذكر .

ومعنى هذا أن المطولة بصورها الثلاث في حاجة الى دراسة مستقلة لمعرفة خط تطورها الشعري ، وهذا الاتجاه وارد ، بل وقوى ، غير أن النسخة الأولى منها « مأساة الحياة » كانت معاصرة « لماشقة الليل » فهي وإياها تمثل مرحلة واحدة . والنسخة الثانية كانت معاصرة « لشظايا ورماد » ، و « شظايا ورماد » تدخل في مرحلة أخرى غير مرحلة « عاشقة الليل » ، والنسخة الثالثة تدخل في مرحلة ثالثة ، وهكذا مما يشكل - ولو في الظاهر - عقبة في طريق الدراسة المترابطة للمطولة في صورها الثلاث .

ولكن بشيء من التأمل اتضح أنه لا توجد أية عقبة في هذا السبيل لأن طابع المأساة ظل مسيطرًا على الأغنية ١٩٥٠ و ١٩٦٥ حتى في كثير من الأساليب والصور ، بل وحتى في كثير من العناوين ، مع اختلاف مقدار السيطرة في كلتا القصيدتين .

وعلى هذا الأساس كانت دراسة الصور الثلاث في امتدادها الطولي مع ديوانها الأول « عاشقة الليل » في المرحلة الأولى من مراحل ابتدائها الشعري ، مع الوضع في الاعتبار ربط كل قصيدة من قصيدتيها الأخريين : « أغنية للإنسان ١٩٥٠ » و « أغنية للإنسان ١٩٦٥ » بمرحلتها الشعرية المتأثرة الى حد ما بخصائصها الفنية - وبذلك حلت المشكلة بأسلوب هو أقرب الى واقع الدراسة .

بقي التمهيد ، وبقي المنهج العام ، وبقيت الخاتمة .

أما التمهيد ، فقد رأيت أن يكون عن حياة نازك الخاصة ، وأن يكون أكثر اعتمادًا على صحائف نازك الخاصة ، « لمحات من مسيرة حياتي وثقافتي » و « اجابة عن أسئلة وجهها الى أحد طلبة الماجستير وقد كانت رسالته عنى » فهي كافية لالقاء أشواء خالصة على حياة الشاعرة .

وأما المنهج العام فقد اتضح بعد كثير من التأمل أن شعر « نازك » يأخذ مراحل ثلاث .

المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة ، وتمثل في مأساة الحياة بصورها الثلاث ، و « عاشقة الليل » .

المرحلة الثانية : مرحلة الوعي بأبعاد التجربة ، وتمثل في « شظايا ورماد » و « قراءة الموجة » و « شجرة القمر » .

المرحلة الثالثة : مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق روحانية
سامية ، وتمثل في « للصلاة والثورة » ، و « يغير ألوانه البحر » .
عل أن يكون في نهاية كل مرحلة دراسة خاصة بعنوان خصائص
المرحلة .

وأما الخاتمة فقد رأيت أن تكون - وبعد استكمال المراحل الثلاث
بخصائصها الفنية - بتلك القصائد المحللة لديوان « يغير ألوانه البحر »

وهي في رأينا دراسة عامة لمثل هذا اللون من الشعر :

«؟ معتمد عبد التميم طاهر

تمهيد

الشاعرة (*)

كبرى اخوتها : أربع بنات وولدان . ولدت في ٢٣ من شهر آبه (أغسطس) ١٩٢٣ في « العاقولية » من بغداد القديمة ، حيث كانت العائلة تملك بيتا كبيرا قديما شاهق الجدران ، اشتراه الجد الأعلى علم ١٨٣٠ . وكان يعيش في هذا البيت جنحا والد أبيها وأولاده ، وأخوه وأولاده ، واختان له على طريقة العائلات القديمة .

ثم انتقل بها أبوها ، وبأفراد أسرته الصغيرة الى بيته الصغير ، الذي ابتناه في ضاحية الكرادة الشرقية ، القرية من نهر دجلة في سنة ١٩٣٠ .

وكانت ضاحية الكرادة الشرقية اذ ذاك تتألف من بساتين ، وحقول كثيرة مترصة ، وأغلبها خال من البيوت الا في مناطق قليلة ، وكان هذا البيت الصغير يقع مباشرة بين بستانين كثيفين مليئين بالأشجار الباسقة

(*) اعتمدنا في دراسة عن حياة الشاعرة على : لمحات من سيرة حياتي وتقتاتي . واجابة عن أسئلة وجهها الى أحد طلبة للجمعية وكانت رسالته عنى ، وقد أعدتها الشاعرة الى المؤلف ليستعين بها على الدراسة .

من نخيل ، وتوت وبرتقال و نارنج ومشمش واجاص وتين ، وسوى ذلك .
وامامه كانت تقع بقعة ارض صغيرة فيها تلال من الرمال الرطبة . وكانت
الشاعرة الصغيرة ، ابنة السابعة تقضى الوقت احيانا جالسة على التلال ،
تلعب بالرمال ، وتبنى بيوتا ومدنا وتحلم ، و احيانا تلعب مع اخوتها ،
واطفال جيرانها بين الاشجار والادغال والحشائش ، وربما دفعت بها
شقاوة الطفولة الى اجتياز السياجات المحيطة بالحدائق لتطف أزهار
البرتقال ، وتصنع منها اسورة وقلائد . وربما ذهبت - دون علم امها
مع فتاة بدوية كلفتها امها بفسل الصحو - قبل أن تدخل المياه الى
بيتها - الى دجلة ، وتوغلت فى الماء ، وأحسست بالرمال الناعمة الطرية
تلين تحت قدميها على شكل رائع وشاعلت مجموعات الأسماك الصغيرة
تسبح على مرأى منها ، ومكثت تلعب مع مياه النهر ، حتى ابتلت ملابسها
مما أثار غضب امها ، وتأنبها ، ومنعها بعد ذلك عن مقاربة النهر .

غير أن هذه المنطقة الرائعة البكر ما كانت تسلم مما يثير كوابيس
طفولتها ، ففيها كان يوجد كثير من الحيوانات المتوحشة كابن آوى ، الذى
يشبه عويله عويل الرياح ، والذئب ، والبرز ، الذى كان يختطف الأطفال
الصغار ويفترسهم ، ويخفر القبور ، ويأكل جثث الموتى ، وهو - كما
تصفه - حيوان صغير ، شرس ، أبيض اللون ، كثيف الشعر .

وأدخلها أبوها المدرسة الابتدائية ، وتدرجت فى دراستها من
الابتدائية ، الى المتوسطة ، لثانوية ، التى أكملتها فى عام ١٩٣٩ ، ثم
دخلت دار المعلمين العالية ، فرع اللغة العربية ، وخرجت منها بليسانس
الآداب عام ١٩٤٤ ، من مرتبة الامتياز ، وهى أعلى مرتبة تمنح .

وقبل أن تتخرج بعامين - فى سنة ١٩٤٢ - سجلت نفسها طالبة فى
فرع العود ، بمعهد الفنون الجميلة ، ودرست على يد الفنان الكبير ،
الموسيقار « محيى الدين حيدر » الذى كان يعرف بالشريف ، وهو اسمه
الفنى ، وكانت له طريقة فريدة فى العزف والتدريس . وكان منهج
الدراسة فى فرع العود يقوم على تدريس المقامات الشرقية على شكل
بشارف وسماقيات وسواها . وكان الطالب يتدرج الى قمة المهارة الفنية
فى عزف مقطوعات الشريف « محيى الدين » التصويرية الرائعة مثل
« تأمل » و « ليت لى جناحا » و « كابريس » وغيرها . وكانت الشاعرة
تجلس مسحورة فى صف العود ، وكأنها تستمع الى صلاة ، وكان الشريف
يكرر أن لها سمعا موسيقيا حساسا ، وموهبة ظاهرة ، وأنه خائف عليها من
حبها للشعر وتأثيره على حبها للموسيقى ، وفن العود ، وهو ما حدث
بالفعل .

ودخلت فى نفس العام طالبة فى فرع التمثيل ، لتتعلم - كما تقول -

في الالتقاء ، ولتدرس دراسة مفصلة ميثولوجيا الاغريق الى جانب دراسة
أنتيغلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبليس وأريستوفان ، وكلها كانت
مقررة في موضوع تاريخ المسرح والأدب المسرحي .

وانتهت الى صف لدراسة اللغة اللاتينية ، وبدأت تحفظ بحاسة
تلك القوائم ، التي لا تنتهي من حالات الأسماء ، وفصائلها ، وتصريفات
الأفعال ومبناها ، ووصلت الى أن نظمت بها نشيدا بدائيا ، ساذج الضيافة
على نغمة الأغنية المشهورة (At The Ballalikka) ثم واصلت
دراستها بعد ذلك بمساعدة القواميس ، ودخلت فيها صفا في جامعة
« برنستن » بالولايات المتحدة الأمريكية ، درست فيه نصوصا للخطيب
الروماني « شيشرون » وأعجبت فيه بالشاعر اللاتيني « كاتولوس »
وحفظت له مجموعة من القصائد ما تزال تترنم بها في وحدتها ، وتجد
سعادة بالغة في ترديدها .

وفي عام ١٩٤٩ بدأت دراسة اللغة الفرنسية في البيت مع أخيها
الذي كان يصغرها « نزار » ، وكان اذ ذاك طالبا في قسم اللغة الانجليزية
بدار المعلمين العالي ، وكان له ولع شديد بالأدب واللغات ، وهو شاعر
أيضا وإن كان مقلدا .

بدأ دراسة هذه اللغة دون مدرس اعتمادا على كتاب انجليزي يعلم
الفرنسية ، وواصل تعليمهما حتى أصبحا يقرآن كتب الشعر والنقد
والفلسفة .

وفي عام ١٩٥٣ دخلت دورة في المعهد الفرنسي العراقي قرأت فيها
نصوصا من الأدب الفرنسي ، مثل قصص « الفونس دوديه » و « موباسان »
ومسرحيات « مولير » . ولكن نطقها بهذه اللغة بقي رديئا حتى اليوم ،
لأنها تعلمتها من دون أستاذ يلفظ أمامها الكلمات ، ولم تتح لها فرصة
السفر الى فرنسا والحياة فيها فترة .

وهذا على خلاف اللغة الانجليزية التي بدأت دراستها في مرحلتها
المتوسطة والثانوية ، وأخذت عنايتها بها تزداد وهي طالبة في دار المعلمين
العالي ، يوم أن كانت تقرأ شعر شكسبير sonnets ، ومسرحية حلم
منتصف ليلة صيف ، وترجم إحدى سونيتاته . وشعر بايرون ، وشيل
وتمكنت بفضل هذه العناية من دخول دورة في المعهد الثقافي البريطاني
في عام ١٩٥٠ ، والاعداد لأداء امتحان تقيمه جامعة « كمبرج » تمنح بعده
شهادة Proficiency . كما تمكنت من الانماك في قراءة عشرات من كتب
الشعر والدراما في حسانة ونهم ، واجتياز هذا الامتحان بتفوق ، وعلى الأثر
سافرت الى الولايات المتحدة الأمريكية على نفقة مؤسسة « روكفلر » الأمريكية

التي اختارت لها أن تدرس مادة النقد الأدبي في جامعة « برنستن » في « نيويورك » بالولايات المتحدة ، وهي جامعة رجالية ، ليس في تقاليدها دخول الطالبات فيها ، وكانت هي الطالبة الوحيدة ، وكان ذلك يشير دهشة المستولين في الجامعة كلما التقى بها أحدهم في أروقة المكتبة أو الكليات ، وقد أتاحت لها في هذه الفترة الدراسة على أساطين النقد الأدبي في الولايات المتحدة مثل : ريتشارد بلاكمور ، وآلن داوون ، وآلن تيت ، ودونالد ستاوفر ، وديلمور شوارتز . وكلهم أساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الأدبي ، كما عرفوا بأبحاثهم في مجلات الجامعات الأمريكية ، وسائر الصحف الأدبية .

وفي عام ١٩٥٤ انتخبته مديرية البعثات العراقية لدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقبلت في جامعة « وسكونسن » إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة الأمريكية . وإتاح لها موضوع الأدب المقارن أن تستفيد من اللغات الأجنبية التي تعرفها . خاصة الانجليزية والفرنسية ، وكان النظام في هذه الجامعة لا يتطلب كتابة أطروحة كبيرة ، بل يكلف الطالب بأعداد مجموعة كبيرة من الأبحاث في موضوعات أدبية متنوعة ، أفادت منها قائمة عظيمة .

ومعنى هذا أن الشاعرة أعدت نفسها أعدادا وأكب ميولها منذ الصغر .

وميولها منذ الصغر كانت تدور حول الشعر ، وما يرتبط به ، وهيء له من دراسات في اللغة العربية ، ومن دراسات كذلك في التاريخ ، والعلوم خاصة علم الفلك ، وقوانين الوراثة ، وموضوعات الفلسفة ، التي ساعدتها على تكوين ذهن منطقي ، كانت دراساتنا الكثيرة للنحو العربي في أصوله القديمة قد حياتها له تهيئة واضحة .

فإذا ما أضفنا إلى هذا موهبتها الكامنة ، التي بدأت تنفتح قبل سن السابعة عن نظم بعض أشعار عامية ، وأثناء العاشرة عن نظم قصيدة فصيحلة تصادف أن كان في قافيتها غلطة نحوية ، وعندما قرأها أبوها رمى بها على الأرض بقسوة ، وقال لها في لهجة جافية مؤنب : اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ، ثم انظري الشعر ، وكانت معلية النحو في مدرستها لا تميز القائل من المفعول ، وسرعان ما اضطر أبوها - مدرس النحو في الثانويات العراقية - إلى أن يتولى تعليمها قواعد النحو بنفسه حين دخلت المتوسطة

وفي ظرف شهر واحد تفوقت على الطالبات جميعا ، وصارت تنال أعلى الدرجات ، واستمرت على هذا وتأيرت ، وفرش لها أبوها طريقا مهيدا رائعا حين وضع بين يديها مكتبته التي كانت تحتوى على متون النحو ، وكتب الشواهد جميعا ، ولذلك كان من الطبيعي تماما أن تكون هي الطالبة الوحيدة بين طلبة قسم اللغة العربية التي اختارت رسالة لمحلة الليسانس في

موضوع نحوي هو (مدارس النحو) وكان المشرف عليها استاذها الكبير العلامة الدكتور « مصطفى جواد » الذي كان له في حياتها الفكرية أعمق الأثر - رحمه الله - ولم تزل رسالتها هذه في مكتبة كلية التربية ، وعليها تعليقات بالقلم الأحمر ، كتبها الدكتور « مصطفى جواد » في حينه .

وأضفنا البيئة المهيئة ، التي احتضنت هذه الموهبة ، وغذتها ، ونمتها وأعفتها من المسؤوليات المنزلية اعفاء تاما ، وأدارت معها الحوار الأدبي الرائع : فأما في سنواتها الشعرية المبكرة كانت تنظم الشعر ، وتشره في المجالات والصحف العراقية باسم « السيدة أم نزار الملائكة » وهو اسمها الأدبي الذي عرفت به - وأبوها كانت له دراسة واسعة في النحو ، وقد ترك مؤلفات كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلدا ، عنوانها : « دائرة معارف الناس » اشتغل فيها طيلة حياته ، واعتمد في تأليفها على مئات المصادر والمراجع وغروان لم يكن شاعرا كان ينظم الشعر ، وله قصائد كثيرة ، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت ، وصف فيها رحلة قام بها الى إيران عام ١٩٥٦ وخالها الدكتور « جميل الملائكة » مترجم رباعيات عمر الخيام ١٩٥٧ كان شاعرا ، وأخوها « نزار » كان كذلك وإن كان مقلدا .

وأضفنا قراءاتها المدونة في أشعار المدرسة الحديثة : محمود حسن إسماعيل ، وعلى محمود طه ، وبدوي الجبل ، وأمجد الطرابلسي ، وعمر أبو ريفة ، وبشارة الحوري ، وأمنالهم .

وأضفنا مساهماتها في حفلات الكلية باللقاء قصائدها المبكرة ، التي كانت تنشرها الصحف العراقية في حينها ، أدركنا الى أي مدى تهيأت الشاعرة لمستقبل أدبي وفكري خالص ، وإلى أي مدى تهيأت لتكون رائدة من رواد التجديد في الشعر المعاصر ، رائدة مدفوعة في تجديدها بدوافع داخلية تحكي عنها فتقول :

وبعد صدور (عاشقة الليل) بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة ، وبدأنا نسمع الإذاعة تذكر أعداد الموتى يوميا ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت انفعالا شعريا ، وجلست أنظم قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد ، مفيدة ثقافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك . وانتهيت من القصيدة ، وقرأتها ، وأحسست أنها لم تعبر عما في نفسي ، وأن عواطفى مازالت متأججة ، وأصبلت القصيدة ، وقررت أن اعتبرها من شعري الخائب (الفاشل) . وبعد أيام قليلة ارتفع عدد الموتى بالكوليرا الى ستمائة في اليوم ، فجلست ونظمت قصيدة شطرين ثانية ، أعبر فيها عن احساسى ، واخترت لها وزنا غير وزن القصيدة الأولى ، وغيّرت أسلوب تقفيها طاعة أنها ستروى طمأ التعبير عن حزنى ، ولكنى حين انتهيت منها شعرت أنها لم ترسم صورة احساسى

المتأرجح ، وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولى ، وأحسست أنني في حاجة إلى أسلوب آخر ، أعبر به عن احساسى ، وجلست حزينة حائرة ، لا أدري كيف أستطيع التعبير عن مأساة الكوليرا ، التى تلتهم المئات من الناس كل يوم .

وفى يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ أفقت من النوم ، وتكاسلت فى الفراش استمع الى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى على حزن بالغ ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش وحملت دفترا وقلما ، وغادرت منزلنا الذى يموج بالحركة والضجيج يوم الجمعة ، وكان الى جوارنا بيت شاحق يبنى ، وقد وصلوا الى سطح طابقه الثانى ، وكان خاليا لأنه يوم عطلة العمل ، فجلست على سياج واطىء ، وبدأت أنظم قصيدتى المعروفة الآن « الكوليرا » . وكنت قد سمعت فى الاذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل فى الريف المصرى مكساة فى عربات تجرها الخيل ، فرحت اكتب وأنا أتحمس صوته أقدم الخيل :

سكن الليل

اصغ ، الى وقع صدى الأثاث

فى عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

ولاحظت فى سعادة بالغة أنني أعبر عن احساسى أروع تعبير ، بهذه الأشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لى عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروى ظمأ النطق فى كياني وأنا أهتم :

الموت ، الموت ، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وفى نحو ساعة واحدة انتهيت من القصيدة بشكلها الأخير ، ونزلت وكفنا الى البيت ، وصحت بأختى « احسان » انظروى - لقد نظمت قصيدة عجيبة الشكل ، أظنها ستثير ضجة فظيمة ، وما كادت « احسان » تقرأ القصيدة - وهى أول من قرأها - حتى تحمست لها تحمسا شديدا ، وركضت بها الى أمى فتلقتها ببرودة ، وقالت لى : « ما هذا الوزن الغريب ؟ ان الأشطر غير متساوية وموسيقاها ضعيفة يا ابنتى » ثم قرأها أبى ، وقامت الثورة الجامحة فى البيت ، فقد استنكر أبى القصيدة ، وسخر منها ، واستهزأ بها على مختلف الأشكال ، وتنبأ لها بالفشل الكامل ثم صاح بى ساخرا : « وما هذا الموت الموت الموت ؟ » .

لكل جديد للة غير اننى وجدت جديد الموت غير لزيد

وراح أخوتي يضحكون ، وصحت أنا بأبي : « قل ما تشاء ، اني واثقة أن فصيدي هذه مستغفر خريطة الشعر العربي » ، وكنت مندفعة أشد الاندفاع في عبارتي هذه ، وفي أمثال لها كثيرة ، قلتها ردا على التحدي بالتحدي . ولكن الله سبحانه وتعالى كان يسبغ على رحمته في تلك اللحظات الحرجة من حياتي الشعرية ، فكتب لقصيدتي أن يكون لها شأن كما تمنيت وحلمت ذلك الصباح العجيب في بيتنا .

والواقع أنها الى ذلك الحين لم تكن قد قرأت تجارب « محمد فريد أبو حديد » الشعرية المرسلة ، التي بدأها في عام ١٩١٥ ولا قرأت مسرحياته : حكاية مقتل سيدنا عثمان ، وميسون الفجرية ، وزهراب وروستم ، وخسرو وشيرين ، ولا فلسفته حول هذا اللون من الشعر ، وكلها ظهرت بالتأكيد قبل انتشار وباء الكوليرا في مصر ، ولا قرأت تجارب « علي أحمد باكثير » في مسرحيته أختاتون ، وترجمة روميو وجولييت بهذا اللون من الشعر قبل هذا التاريخ ، ولا محاولات أبي شادي وغيره من أعضاء جماعة أبولو ، فضلا عن محاولات الزهاوي ، وعبد الرحمن شكرى وغيرهما .

وواضح أن « عاشقة الليل » هو أول ديوان صدر لها في عام ١٩٤٧ ، وبعده بعامين صدر لها ديوان « شظايا ورماد » التي تناولت في مقسمته عرضا موجزا لعروض الشعر الجديد ، كما تناول هو عشر قصائد من هذا اللون الجديد . وما كاد الديوان يظهر حتى أشصل نارا في الصحف والأندية الأدبية ، وقامت حوله ضجة عنيفة ، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة ، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد ، الذي دعت اليه ، ويأباه الشعر ، وغير قليل أيضا يرحب به وبخاصة في الأوساط الشابة .

وما كاد يفضى عامان حتى كان صدى الدعوة قد تخطى العراق الى خارجه ، وبدأت تقرا في المجلات الأدبية : في مصر ، ولبنان ، وسوريا وسواها قصائد من الشعر الحر ، كان غير قليل منها يحمل لافتات «هداء نثرى الى الشاعرة : نازك الملائكة » .

وتواتر نتاجها ، وتتابعت دواوينها .

غنى عام ١٩٥٧ صدر ديوانها الثالث : قرارة الموجة .

- وفى عام ١٩٦٨ صدر ديوانها الرابع : شجرة القمر .
- وفى عام ١٩٧٠ صدرت مطولتها الشعرية : مأساة الحياة ، وأغنية
للإنسان .
- وفى عام ١٩٧٧ صدر ديوانها : يغير ألوانه البحر .
- وفى عام ١٩٧٨ صدر ديوانها : للصلاة والثورة .
- ومازالت تثرى الحياة الأدبية ، الفينة بعد الفينة بنتائجها الشعرى.
الأصيل .

الدراسة

١ - مراحل الإبداع

راينا كيف أن الشاعرة أعطت لمحات من حياتها وثقافتها في خطوط مركزة مختصرة ، ووعلت في لمحات من سيرة حياتها بأنه اذا ما أتاحت لها الفرصة أن نتفرغ لكتابة سيرة حياتها المفصلة ، ففيها كثير من الفرائب الممتعة (١) ونحن نرجو لها أن تتاح ، ففيها حتى ودون أن نقصد جوانب هامة ، تلقى أضواء هامة على كثير من جوانب الدراسة ، وبخاصة في المرحلة الأولى من مراحل حياتها الفنية ، وربما تعدى ذلك الى مراحل أخرى . ولن نسبق بالوصول الى النتائج فنعطى أمثلة على ذلك قبل أن تمهد الدراسة لهذه النتائج . وحسبنا هنا أن نستنطق ما أعطت ، وأن نفيد منه ، والا نكتفى به ، فهناك جوانب أخرى ترتبط بتجاربها العاطفية أهدتها ، ولم يهملها شعرها ، وانما حدثنا عنها بوضوح يكاد يزاحم لمحاتها التي أعطتها لنا في خطوط مركزة مختصرة .

ونحن بدورنا لن نقوم - بالدرجة الأولى - بالتاريخ لهذه العواطف أو تلك فليست هذه هي رسالة الشعر ، وانما سنقوم بدراسة شعرها حسب إمكاناته وطبيعته ، وسنفيد مما كتبه وما نظمته على السواء .

(١) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ١٥ .

وقد رأينا - كما ذكرنا في التقديم - ان شعر نازك يأخذ مراحل
ثلاث :

المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة وتتمثل في « مأساة
الحياة بصورها الثلاث » و « عاشقة الليل » .

المرحلة الثانية : مرحلة الوعي بأبعاد التجربة ، وتتمثل في « شظايا
ورماد » و « قرارة الموجة » و « شجرة القمر » .

المرحلة الثالثة : مرحلة الاعلاء ، والانطلاق بالتجربة الى آفاق
روحانية سامية ، وتتمثل في : « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » .

وسنبدا الدراسة على أساس من هذه المراحل بالمرحلة الأولى .

المرحلة الأولى :

مرحلة التعبير عن التجربة

ونعني بالتعبير عن التجربة : الاندفاع المباشر في التعبير عن تجربة ، والوضوح ، وعدم القدرة على التحكم في الأحاسيس بالهرب منها إلى خلق المعادل الموضوعي للتجربة ، والتعبير الصريح بضميرى المتكلم والمخاطب ، والاعتراف بالحب ، وبخاصة في « عاشقة الليل » ، واستخدام التعابير الدالة على الصراخ ، والنواح ، والويل ، واللفه ، والشكاة وتوضيح الرموز ، واستشفاف العظة ، والاعتماد على الموسيقى التقليدية وعلى الصور التقليدية من تشبيه واستعارة ، والعودة السريعة إلى المعبد والتفوق على الذات ، وخير ما يمثل هذه المرحلة : المطولة بصورها الثلاث ١٩٤٦ و ١٩٥٠ و ١٩٦٥ و « عاشقة الليل » ١٩٤٧ الذي تقول في مقدمته :

عبر عما تحس حياتي ...
 وأرسم أحساس روعي القريب
 فأبكي إذا صلمتني السنين
 بغنجرها الأبدى الرهيب
 وأضحك مما قضاه الزمان
 على الهيكل الأدمى العجيب
 وأغضب حين يداس الشعوب
 ويسخر من فوران .. اللهب (١)

فأعبر ، وأرسم ، وأبكي ، وأضحك ، وأغضب ، هي تعابير مباشرة عن أحاسيس فوارة ، لا تملك معها الشاعرة إلا أن تقول :

(١) ديوان نازك الملائكة ٤٦٦ - المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت .

ومأساة الحياة هو ديوانها الأول الذى انتهت من نظمه فى منتصف ١٩٤٦ ، وإن كان قد تأخر عن الظهور الى سنة ١٩٧٠ (٢) ، أى الى ما يقرب من ربع قرن من ظهور عاشقة الليل الذى كان ينظم فى تلك الفترة ، ولذا كان علينا أن نبدأ به .

وهو عبارة عن مطولة شعرية تبلغ أبياتها ألفا ومائتين نظمتهما الشاعرة فى ستة أشهر تقريبا - فى أواخر سنة ١٩٤٥ ، والقليل منها امتد الى سنة ١٩٤٦ (٣) وكان عمرها اذ ذاك اثنين وعشرين عاما (٤) ، وهى لذلك تثير عديدا من الأسئلة منها :

الى أى حد هيأت الطبيعة لبنات الثانية والعشرين أن تستمر فى نظم المطولة دون تكلف (٥) ؟ وما هى الفلسفة التى ملأت بها الشاعرة الناشئة فراغ المطولة ؟ وإلى أى مدى كان بناء المطولة موافقا لمعارف معتد به ؟ وما وسائلها الى هذا البناء ؟ ثم الى أى مدى كان تأثير المطولة بغيرها من روائع الشعر العربى والعالمى ؟ وإلى أى اتجاه جمالى وفنى تنتمى المطولة ؟

وهذه الأسئلة بدورها نابعة من طبيعة العمل الفنى - مأساة الحياة غير مقحمة عليه . والاجابة عليها تتطلب - من غير شك - دراسة سيكلوجية لطبيعة الشاعرة فى فترة نظمها للمطولة ، ولظروف المجتمع السياسية التى خرجت فى ظلها المطولة الى الوجود ، ودراسة جمالية وفنية لآبد منها وبخاصة عند دراسة هذه الأعمال الكبيرة .

(٢) راجع لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ١٣ . والمجلد الأول من ديوان نازك مفعمة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٣) المجلد الأول من ديوان نازك - مفعمة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٤) ولدت الشاعرة فى ٢٣ من شهر آب (أغسطس) سنة ١٩٢٣ - راجع لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ١ .

(٥) تكثفت الشاعرة فى فترة الصبا من نظم مئات القصائد التى لم تنشر منها شيئا - راجع حامش ص ١٧٩ من كتاب الصومعة والشرقة الحمراء لنازك الملائكة - دار العلم للملايين - الطبعة الثانية .

فالشاعرة مهياة بطبيعتها لقول الشعر ، ومهياة بصورة أكثر الحاحا لتفريغ شحنة نفسية هائلة كانت تتفاعل في أعماقها - في هذه الفترة المبكرة من حياتها - وتدفعها الى الكثير من القول !!

أما أنها مهياة بطبيعتها لقول الشعر فأمر يرجع الى موهبتها الفطرية التي تم اكتشافها في مرحلة مبكرة من حياتها ، ثم الى عوامل أخرى سنعرض لها بالتفصيل .

تقول نازك : « وقد بدأت نظم الشعر وجبه منذ طفولتي الأولى والواقع أنني سمعت أبوي وجدى يقولون عني أنني شاعرة قبل أن أفهم هذه الكلمة ، لأنهم لاحظوا على التقفية ، وأذنا حساسة تميز النغم الشعري تمييزا مبكرا ، وبدأت نظم الشعر العامي قبل عمر سبع سنوات ، وفي سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة ، وكانت في قافيتها غلطة نحوية، وعندما قرأها أبي رمى قصيدتي على الأرض بقسوة ، وقال لي في لهجة جافية مؤنبية : اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ، ثم انظمي الشعر (٦)

ويبدو أن هذه الموهبة كانت وراثية ، فأم الشاعرة في سنوات الشاعرة المبكرة كانت تنظم الشعر ، وتنشره في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة أم نزار الملائكة (٧) . وأبوها وإن لم يسم نفسه شاعرا كان ينظم الشعر وله قصائد كثيرة ، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت وصنف فيها رحلة قام بها الى إيران عام ١٩٥٦ (٨) . وخالها الدكتور جميل الملائكة كان كذلك ، فهو الذي قام بترجمة رباعيات عمر الخيام شعرا في عام ١٩٥٧ (٩) . وأخوها نزار الذي كان يصغرها وإن كان مقلا (١٠) .

ومعنى هذا أن الموهبة الفطرية الكامنة في الشاعرة الناشئة ، والممتدة في جينات الآباء قد وجدت البيئة المهيأة لأن تنمو وتترعرع .

والبيئة - كما هو معروف - عامل مهم في تربية الموهبة الفطرية وتنميتها ، وبيئة « نازك » كانت هي المناخ الصالح على كل حال ، وفي كل الظروف .

ولمنا لاحظنا في نهاية الفقرة المتقدمة السابقة كيف كانت لهجة الأب قاسية عندما وجد غلطة نحوية في قصيدة ابنة العاشرة ، وكيف رمى بالقصيدة على الأرض لكي تذهب فتتعلم أولا قواعد النحو !!

(١) لحظات من سيرة حياتي وثقافتني ص ٩٠ (٧) السابق ص ١ و ٢ .

(٨) نفسه ص ٢ (٩) نفسه ص ١٤ .

(١٠) نفسه ص ٧ .

وبهذه الطريقة ، وعلى هذا المستوى كانت رعاية الأب ورعاية الأم .

تقول نازك : ولأحظ أبواي أنني موهوبة في الشعر ، شديدة الولع بالمطالعة ، فأغنياني من المسئوليات المنزلية أعلاه تاما ، وساعدني ذلك على التفرغ ، والتهيؤ لمستقبل أدبي وفكري خالص (١١) .

وتقول : أما والدتي فقد كان لها أثر واضح في حياتي الشعرية ، لأنني كنت أعرض عليها قصائدي الأولى فتوجه إليها النقد ، وتحاول إرشادي ، ولكنني كنت أناقشها مناقشة عنيدة (١٢) .

فإذا ما أضفنا إلى ذلك احساس الجدة الشاعري الذي أدى إلى اكتشاف التقفية والأذن الموسيقية عند حفيده ، والخيال الشاعر والعلم الثقف ، اكتملت أمامنا صورة البيئة التي أسهمت في رعاية الموهبة الناشئة .

وتتسع البيئة ، وتعمد روافد الثقافة ، فإذا بالشاعرة تصل إلى مرحلة التعليم العالي في سنة ١٩٤٠ ، وتدخل دار المعلمين العالية فرع اللغة العربية ، وتساهم بقصائدها في حفلات الكلية ، وتنتشر الصحف المراقبة تلك القصائد في حينها (١٣) .

ولا يخفى ما يدفع إليه ذلك - أعني النشر والقاء القصائد في حفلات الكلية - من تفجير للطاقات الكامنة والمسخرة في أعماق الشاعرة الناشئة .

ولا تكتفى الشاعرة بذلك ، وإنما تهيم نفسها بدراسة العود ، والعزف على العود ، وبدراسة فني التمثيل واللقاء ، ثم بالتبحر في قراءة الآداب : الانجليزية واللاتينية والفرنسية . وتقرأ شكسبير وترجم إحدى صونيتاته ، كما تقرأ شيلي ، وببرون ، وكيتس ، وتوماس غري ، وعلى محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل ، وبدوى الجبل ، وأحمد الطرابلسي وعمر أبو ريشة ، وبشاري الخوري (١٤) والدراما الحديثة ، وتوغل في القراءة .

وهي بكل ذلك تهيم نفسها لاستقبال هبات وريات الشعر .

وأما أنها مهيأة بصورة أكثر الحاحا لتفريغ شحنة نفسية هائلة كانت تتفاعل في أعماقها في هذه المرحلة المبكرة من حياتها وتدفعها إلى الكثير من القول ، فأمر يرجع إلى طبيعة وضعها الأسري ، ثم إلى طبيعة المرحلة النفسية والفسولوجية التي كانت تمر بها .

(١١) نفسه ص ٢ .

(١١) نفسه ص ١ .

(١٤) نفسه ص ٢ .

(١٣) نفسه ص ٣ .

فنازك كانت كبرى اخوتها ، وكبرى الاخوة فى اية أسرة لها وضعها الخاص المدلل ، فضلا عن وضع نازك الاخى داخل كيان أسرة مثقفة تهتم بموهبة فئاتها الناشئة .

وهذان الوضعان الخاص والاخص يكفيان لتوليد حساسية تدفع الى التفرغ على الذات ، والشعور بها ، كما تدفع الى العناد والمشاكسة ، والى التأمل الذى يأخذ فى التعاطف مع فترة المراهقة ، تلك التى تصيب حياة المراهق بالتقلقل والصراع نتيجة للتطور الجنسى المفاجئ ، وما يتصل به من تطورات جسمية وانفعالية ترتبط عادة بتجارب عاطفية غير واقعية، تنتهى عادة بالاخفاق والحيبة ولكنها تترك عند أمثالها آثارا غائرة فى أعماق النفس ، وحنايا الشعور (١٥) .

فإذا ما أضفنا الى ذلك دافعا نفسيا آخر يتمثل فى تلك العريضة Instinct التى أرجع اليها أدلر Adler الشأن الأول فى حياة الفرد ، وهى غريزة السيطرة أو حب الظهور .
Self — Exhibition, will to power

أو الطموح على حد تعبير الشاعرة ، وأضفنا ميلين فطريين آخرين Innat Tendencies هما الاستهواء suggestion والمحاكاة Imitation ، وعرفنا مدى اعجاب الفتاة الناشئة بالمطولات الشعرية فى الأدب الانجليزى الذى كانت تكثر من قراءته فى تلك الفترة (١٦) .
والاعجاب بمطولة الشاعر على محمود طه « الله والشاعر » التى نشرت قبل هذه الفترة بزمان طويل (١٧) ، بالإضافة الى موهبتها الفطرية - التى أوضحناها آنفا - تبين لنا الى أى حد كانت الدوافع النفسية هذه قاهرة ودافعة للكثير من القول .

تقول نازك مصورة لحالة التقلقل والصراع النفسى والجنسى المفاجئ فى فترة المراهقة :

رغبات كالليل غامضة الأصـ
لها ترغى فيما وراء الشعور
وشعور بفورة فى السلم الجا
وف تبقى كنا قم هو تود (١٨) .

(١٥) رابع أحاسيس الحب والحرمان ص ٨٤ من هذه الدراسة .

(١٦) المجلد الأول من ديوان نازك الملائكة - مقدمة مأساة الحياة ص ٦ .

(١٧) نشرت القصيدة فى ديوان « الملاح النائم » الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٣٤ .
والشاعرة تعترف بتأثيرها بشعر على محمود طه فى فترة الصبا - راجع الصومة والفرقة الحمراء ط ٢ ص ١٥ .

(١٨) المجلد الأول من ديوان نازك - أغنية للإنسان ص ٢٥٢ .

وتقول : الشعور بالذات ، في أول حياتي ملكت هذه الصفة المزعجة
 فكنت ما يسمى بالانجليزية Self-conscious بسبب خجلي المفرط
 وانعزالي ، وحساسيتي ، ولكن هذه الحالة فارقتني بعد أن سافرت
 وجريت ونضجت (١٩) .

وتقول عن مناقشتها مع أمها حول قصائدها الأولى : ولمسكني كنت
 أناقشها مناقشة عديدة (٢٠) .

وفي معرض استنكار أبيها لأول قصيدة حرة لها : قل ما تشاء
 اني واثقة أن قصيدتي ستغير خريطة الشعر العربي ، وكنت مندفعة أشد
 الاندفاع في عبارتي هذه . قلتها ردا على التحدي بالتحدي (٢١) .

وتقول : كنت ميالة الى الانعزال منذ طفولتي بسبب احساسى الدائم
 بأننى أختلف عن سائر البنات اللواتي في سنى ، فانا كثيرة المطالعة ، محبة
 للشعر والفناء ، جادة ، قليلة الكلام ، بينما هن لا يطالمن ، ولا يعبان
 بالفن ، وليس لهن من الجد في الحياة الا يسير ، كما أنهن كثيرات الكلام
 لا يسكتن أبدا ، وكان كل هذا يصدمنى وكنت أعترل المجتمع لكي أقرأ
 وأنظم القصائد المتتالية ، وكثيرا ما كنت أقف في حديقة بيتنا الخلفية
 ساعات متوالية ، وأغنى بأعلى صوتي أغاني عبد الوهاب الذي كنت أعجب
 بفنائه ، وكانت عمى المولمة بى تقول لى مندهشة : أنت تقفين هنا تغنين
 وتعبدين الأشجار ، وعندما بلغت السادسة عشرة أصبحت أعد العزلة
 فضيلة الشاعر ، وحرية الانسان المفكر ، ونبئت المجتمع ، وانطويت على
 نفسى (٢٢) .

وتقول : وكنت اذ ذاك أكثر من قراءة الشعر الانجليزي فاعجبت
 بالمطولات الشعرية التي نظمها الشعراء . وأحببت أن يكون لنا في الوطن
 العربي مطولات مثلهم ، وسرعان ما بدأت قصيدتي وسميتها مأساة
 الحياة (٢٣) .

وتقول : والواقع أنني أقبلت على نظم الشعر اقبالا شديدا منذ عام
 ١٩٤١ يوم كنت طالبة في الكلية ، فقد دخلت في ذلك العام بداية نضجي
 الروحي والعاطفي والاجتماعي (٢٤) .

(١٩) لحات من سيرة حياتي وثقافتى ص ١٩ .

(٢٠) نفسه ص ٢ . (٢١) نفسه ص ٥ .

(٢٢) نفسه ص ١٨ .

(٢٣) للجلد الأول من ديوان نازك - قطعة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٢٤) لحات من سيرة حياتي وثقافتى ص ٣ .

وتقول :

كل يوم ارى شباب حياتي واراني امير مرغمة الاف
لست القى حولي سوى عالم يش
وبيع الحياة بالتع الحم
ويرى اللهو في الحياة امان
بالجهل الانسان فليبق حيرا
ولاعش في ظلال وحدتي الخ
لا فسؤد ابته الى المر
وليقلواوا اني فتاة جنى الشع
وعبرت الحياة كالسبح الفلا

وتقول :

كان هذا الطموح لعنة ايا
كلما حقق الزمان لقلبي

وتقول :

قد احبوا ايامهم وتمردت عليها فعضت في احلامي (٢٧)

وهكذا نرى أن الدوافع النفسية المتعددة والمتآزرة قد هيأت الفتاة الناشئة للانطلاق في القول والقول الكثير دون تكلف .

فاذا ما تساءلنا عن ماهية الفلسفة التي ملأت بها الشاعرة الناشئة فراغ المطولة راعنا أنها فلسفة متشائمة . Pessimisme
تتأثر خطي الفيلسوف الألماني المتشائم شوبنهاور (٢٨) ، بل وتزيد عليه في التشاؤم .

تقول نازك : وسرعان ما بدأت قصيدتي وسميتها « مأساة الحياة » وهو عنوان يدل على تشاؤمي المطلق ، وشعوري بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتقيد ، وقد اتخذت للقصيدة شعارا يكشف عن فلسفتي فيها هو

(٢٥) جلد الأول من ديوان نازك ص ٢١٢ ، وراجع الفقرة أحزان الشباب ص ٢٠٩ وما بعدها فيها كثير من مواجيد الشاعرة .

(٢٦) نفسه ص ١٥٤ .

(٢٧) نفسه ص ١٥٢ .

(٢٨) توفي شوبنهاور سنة ١٨٦٠ - أليس منصور - الرومانتيكية في ألمانيا - مجلة الرسالة - العدد السابع يوليو ١٩٥٥ .

هذه الكلمات للفيلسوف الألماني المتشائم « شوبنهاور » (لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت . لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تنور حول لا شيء ؟ حتم نصير على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتذرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت ؟) ، والواقع أن تشاؤمي قد فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه ، لأنه - كما يبدو - كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الانسان . أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت . كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباى الى سن متأخرة (٢٩) .

وتقول :

**الم العيش يا ضفاف قوى وشقاء المات القوى واقسى
فى ظلام الحياة مضطرب الا ن ونفنى عما قليل وننسى (٣٠)**

ولكن ، من أين لها هذا الشعور النفسى المتشائم القاسى ؟

يبدو أننا لا نبعد كثيرا عندما نرجع الى الوراء لنرى أن الدوافع النفسية السابقة من عزلة ، وانطواء ، وقلقلة داخلية ، مضافا اليها زيادة فى الحساسية ، وشعور بالضالة ، بل والاضمحلال ازاء جبروت الكون ، وعظمة الوجود ، ومضافا اليها صلصة الحلقة فى الواقع بعد مرحلة الصبا الناضرة ، والاحساس بتناقضات الحياة ، والخوف من الموت قبل أن تمتلك ناصية الحياة (٣١) والاعتقاد المسيطر بأن الكتابة فضيلة الانسان المفكر ، وأن طبيعة الشاعر ترتبط دائما بالألم والمعاناة ، ومضافا اليها فضل التجربة الأولى فى الحب .

(٢٩) مقدمة المجلد الأول من ديوان نازك ص ٦ .

(٣٠) نفسه ص ١٨٧ .

(٣١) يقول الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه تأملات وجودية - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ ص ٩٩ ينبعث القلق الوجودى لدى الانسان من احساسه بأنه لم يحيى بالقدر الكافى ، أى أنه لم يصل الى امتلاك الوجود الحقيقى ، الذى يحقق فيه مطامع حياته . ومعنى هذا أن شعور الانسان بأن حياته قصيرة يفرض على نفسه احساسا بالقلق .

ويقول الدكتور فوزى ميخائيل فى كتابه « سورين كير كجورد أبو الوجودية دار المعارف بص ١٩٦٣ ص ٦ » ان ادراك الرومانس لحقيقة الوجود الذى يهدده الموت ، وادراكه لعدم العقل جملة يفقد الاطمئنان ويعيش فى حالة اضطراب مستمر ، مما دفعه الى الاحتواء بما هو لا عقل ، ولا شعورى ولا منطقي ، ومن هنا وفى إطار هذا الاضطراب والقلق يعرب الرومانس الى الاحاسيس الذاتية ، والحياة الباطنية ، وتصبح الذات هى مركز تفكيره واحساسه .

هذه الدوافع قادرة على أن تولد أمثال هذه الأحاسيس المتساوية
المتناعة .

تقول نازك :

مغلب الخوف والتشاؤم قد جر ح أيماننا وادعى صباينا (٣٢)
وتقول :

هل أنا الآن غير شاعرة حين رى وهل غير هيكل المضمحل (٣٣)
وتقول :

يا معاني الزوال والعلم الرا نع وحمالك وارفتي بضباينا
لا تطل على من كل شيء في وجودي فقد سئمت أسايا (٣٤)
وتقول مهاجمة لمعطية الحب ، ومفسرة لها بما لا يبعد بها عن معاني
الدينس والاثم مما يثير واقع الأزمة ، وانعكاساتها على حياتها ومشاعرها
في تلك الفترة .

ابدؤا ابدؤوا عن الحب وانجوا باغانيتكم من الآثام (٣٥)
وتقول :

لحياة الخيال أجمل من وا باغانيتكم من الآثام (٣٥)
وتقول :

وغرام الفرائش بالزهر اسمى من صبايات عاشق بشرى (٣٧)
وتقول مصورة لمملكة الرهبان وحياتهم فيها فكانها تصور ملكتها
وحياتها الخاصة :

شيدوها من كل لفنة شوق في العيون الجبسة المحرومة
وسقوا أرضها الجديدة من بر كان تلك العواطف المكتومة
وحموها من أن تغازلها الشمس بالوانها ولين شذاها
وابوا أن يلبس القمر اللبس فعل الضوء في المساء دجاءها
وتمنوا ألا تمر بها رجح عيرية الصلوى والنشيد

(٣٢) المجلد الأول من ديوان نازك ص ١٨٥ .

(٣٣) نفسه ص ٣٤ .

(٣٤) نفسه ص ١٧٧ .

(٣٥) نفسه ص ١٤٤ .

(٣٦) نفسه ص ١٣٦ .

(٣٧) نفسه ص ١٤٨ .

شفاه الرياح تكمن فيها قبل عذبة وذكرى خلود
وتمنوا أن يفلل الليل عينيه وتخبو نجومه السحريه
فعيون النجوم تقوى بأهله ب حرية الرؤى قهره (٣٨)
تقول هذا فتثير مفهوم الاسقاط اللاشعورى المنعكس من داخلها هي
على حياة الرهبان تنفيسا لها ، وتعبيرا أصيلا عن هذه المشاعر .

ولقد نظمت في أوائل المطولة فصلا متكاملا كان بمثابة المعبر بين
وقفتها الأسبانية في ظلال الصبصاف وبين سياحتها الباحثة عن السعادة
المفقودة عنوانه « على تل الرمال » اخذت توازن فيه بين حياتها الوردية
الأولى وحياتها المصدومة المتشائمة وقت هجوم الاحساس المتشائم عليها ،
لقد أسست الاحساس المتشائم عليها كل متعة ، وملا حياتها بالخواء ، وسبب
لها القلق والحيرة .

ليتنى لم ازل كما كنت قلبا	ليس فيه الا السنا والنقلا
كل يوم ابني حياتي احلا	ما وانسى اذا اتاني المساء
ابدا اصرف النهار على التل	وابني من الرمال قصورا
ليت شعري اين القصور الجميلا	ت وهل عدن ظلمة وقبورا ؟
ايه تل الرمال ماذا ترى اب	قيت لي من مدينة الاحلام ؟
انظر الآن هل ترى في حياتي	لمحة غير نشوة الأوهام ؟
ذهب الأمس لم اعد طفلة تر	قب عش العصفور كل صباح
لم اعد ابصر الحياة كما كنت	ت وحيقا يلوب في القناحي
لم اعد في الشتاء ارنو الى الاله	طار من مهدى الجميل الصغير
لم اعد اعشق الجملة ان غدا	ت والهو غل ضفاف القدير
كم زهور جمعتها لم تلد من	ها الليالي شيئا سوى الاشواك
كم تعاليل صفتها فنيث الا	خيالا يؤود قلبي البياكي
آه ياتل ها انا مثلما كنت	ت فارجع فردوسى المفقودا
اي كف أليمة سلبت رعد	لك هذا جماله العبود (٣٩)

وهي هنا لم تكن تدري أن الكف الأليمة هذه التي سلبت جماله
المعبودا قد امتعت من داخلها هي لا لتسلب جمال التل الرملي وحده ،
وانما لتسلب الجمال من كل شيء !!

كما نظمت فصلا آخر بعنوان مأساة الشاعر طرحت فيه تصورهما
عن المأساة ، وبينت أن حساسية الشاعر ، وحدة مشاعره ، والافراح

الدائم في أعضائه هي من أسباب تماسكه ، وكأنها تترجم في هذا الفصل عن نفسها ، كما كانت تترجم عن فهمها لطبيعة الشاعر ، ووظيفته ،
فالشاعر :

أبدا لا يرى سوى مسرح الحياة بين المموج والتنهيد
ولذا فقد اقتنعت بهذا الفهم ، وحرصت عليه ، بل وأكثر من ذلك
دعت إلى الاكتئاب الذي كانت تحبه وتدله على حد تعبيرها وتحرص عليه

اقنموا باكتئابكم واعشقوا الفن وعيشوا في عزلة الأنبياء
وغدا تهتف العصور بذكراكم وتحيون في رحاب السماء، (٤٠)
ولا شك أنها بذلك تسير على خطى المفهوم الرومانسي ، وبخاصة
مفهوم « الفرد دي موسيه » الذي يقول : ان المرء لا يصل إلى فهم نفسه
إلا بالألم والمعاناة ، ومن ثم كان على الشاعر أن يعاني ليصل إلى مراتب
الإبداع العليا .

تقول نازك : وقد شاعت هذه الفكرة شيوعا عظيما في القرن التاسع
عشر في أوروبا ، وبلغتنا هنا في هذا القرن فرددها شعراء كثيرون (٤١) .
ثم هي بالإضافة إلى ذلك ميالة إلى التفلسف ، والتفلسف هنا يعلو
على مستواها وتفكيرها كما يعلو على مستوى كثير من الفلاسفة والمفكرين .
فالقضايا المثارة قضايا كونية تدور حول الحياة والموت ، والخير والشر ،
والنور والظلام ، وسيطرة الموت ، والشر ، والظلام على الكون . وقضايا
نفسية تملو على التحليل والتعليل والاقناع .

طلالا قد سالت ليل لئكن عز في هذه الحياة الجواب
ليس غير الأوهام تسخر مني ليس إلا تحس واضطراب (٤٢)
وربما كان لكل هذه الأحاسيس المضاعطة أثر قوى في تكوينها
انشغوري إلى أحاسيس الطفولة ، ووعيها بهذا النكوص ، وهذا الوعي في
حد ذاته مأساة ، لأنه مزق حياتها بين عجز الطفولة ، وحيرة السوعي
بتناقضات الحياة ، ولا معقولية الوجود .

ثم يزل مجلسي على تلي الرف سلى يصغى إلى أناشيد أمسي
ثم أزل طفلة سوى أنني قد زدت جهلا بكنه عمري ونفسي (٤٣)

(٤٠) نفسه ص ١٤٦ .

(٤١) نازك الملائكة : السومة والبرفة الحمراء ص ١٩٢ .

(٤٢) المجلد الأول من شعر نازك ص ٢٦ . (٤٣) نفسه ص ٣٠ .

ولقد أقبلت مع هذا على قراءة الفلسفة ، وتأثرت بشوينهاور
وبتشاؤم شوينهاور ، وأكثر من قراءة شعراء الشينج الرومانتيكيين
وتصادف أن هذا كله تجاوب مع وضع عراقها الحزين المحتل ، وبخاصة
بعد فشل ثورة رشيد عالي الكيلاني ، كما تجاوب مع وضع العالم العربي
الذي كان يعيش بتمامه في ظل الاحتلال ، ومع وضع العالم الذي كان
يخوض حربا عالمية رهيبة .

وفتاة الثانية والعشرين لا تستطيع إذا هذا كله إلا أن تتجاوب مع
طبيعة تكوينها الحزين ، وظروف عالمها الحزين ، والا أن تشارك وجدانيا
sympathy بالتعبير عما يحول في أعماقها من أحاسيس .

قد وصفت الشقاء في شعري البا كي وصورت أنفس الأتقياء
وشدوت الحياة لعنا كئيبا ليس في ليله شعاع ضياء
فأثارت كآبتي عجب النا س وحاروا في سرها المجهول
ما دروا أنني أنوح على ما ساء لهم في ظلامها السدول
أنا أبكي لكل قلب حزين بعثت أغنياته الأمداد
وأروي بأدمعي كل غصن ظلمي جف زهره المطار (٤٤)

ومن هنا كانت المطولة مأساة الحياة تعبيراً عن كل ما في الحياة من
مآسى وآلام .

وعلى الفور يتبادر إلى الذهن سؤال ، وما ركائز فلسفة التشاؤم
في المطولة ؟

وقبل أن نجيب نحب أن نوضح أن الشاعرة وإن كانت تعني ما نقوله
إلا أن هناك لفظة فلسفية ندت عنها دون أن تدرك أبعادها ، وهي لفظة
العبت التي في أول المطولة .

عبثاً تحلمين شاعرتي ما من صباح ليل هذا الوجود
عبثاً تسألين لن يكشف السر وإن تنعمي بفك القيود (٤٥)

ولولا حداثة السن في هذه المرحلة التي يتعذر فيها تكوين فلسفة
متكاملة تقوم على أساس من التجريدات الصورية ، أو من أبعاد التجربة
الحية لقلنا أن هذه اللفظة تحبل أبعاد فلسفة واضحة تكاد تلتقي في جانب
منها مع فلسفة العبت الميتافيزيقي الجديد ، لما يوجد فيها من تناقض بين
شعور المرء وواقع حياته ، وبين الوجود وتعذر فهمه ، وإن كانت تفترق
عنها - أعني عن فلسفة العبت الميتافيزيقي الجديد - فيما دون ذلك -

(٤٥) نفسه ص ٢١ .

(٤٤) نفسه ص ١٥٦ .

تفترق عنها في الحيرة غير الجازمة أمام حكمة الحياة والموت ، والثورة
اليائسة المتخاذلة أمام جبروت القدر ، والاستسلام الحزين الذي ينتهي
بالموت ، والوضوح المنطقي في التعبير عما يجيش في الصدر ، إذ هي عند
الآخرين تمرّد ميتافيزيقي كما في نهاية اللعبة « لصبول بيكيت » ربما
يصل الى ثورة كما في أسطورة « سيزيف » « لالبير كامو » ، وغموض
ولا معقولة (٤٦) .

كما تفترق عنها في نكهتها الشرقية الخالصة المتأثرة بروح الاسلام
فالانسان في المطولة : أسير ، مسير ، جاهل ، ضعيف ، حائر ، مغلوب
مكبّل ، متروك للصدفة العمياء .

أيها المستطير لن تردع الأقـ

لدار حتى إذا بكيت طويلا (٤٧)

والقدر بالاضافة الى أنه صمت مستغرق أبدي (٤٨) عالم ، أمر
غالب ، غاشم ، قاسي ، جاني ، مخادع ، ساخر ، يحكم بالصدفة العمياء .
والانسان كما يخضع للقدر يخضع لنفسه التي تحمل الشر والبغض
وتستعصي على التهذيب ، ولطباعة الأثام ، فطباعة وغرائزه قدر آخر .

كيف ينحو والطبع والقدر القا	سي يسوقانه الى الأحزان ؟
يالقلب المسكين ليس له في	حومة الشر والشقاء يلبان
كم أراد السمو عن هذه الشر	فحاتت طباعه الأثامات
كم أراد النجاة من مغلب القدر	ر فعزت عل مناه النجاة (٤٩)
هكذا شات القاديس للعنا	لم اثم وشقوة وحروب
وهي النفس تحمل الشر والبغ	من فهاذا يفيدها التهذيب (٥٠)
نحن أسرى يقودنا القدر الأع	مي الى ليل عالم مجهول
ليس منا من يستطيع فككا	ليس منا غير الأسير اللليل (٥١)
أكلا يا أنار ؟ ما أخيب المس	مي اذن في ظلام هذا الوجود
أكلا تتركين حكمك للصد	فة ؟ بالشقاء والتكيد (٥٢)

وما دام القدر أعى يحكم بالصدفة العمياء فالكون ظلام ، والانسان
فيه يخطئ خبط عشواء ، يتساءل عن الحقائق الكبرى ، ولكن انى له ان
يفهم السر ، أو يحل المعادلة الصعبة بين المأساة والمهابة .

(٤٦) - د - محمد غنيمي حلال - قضايا معاصرة في الأدب والنقد - نهضة مصر ص ٧٥ .

(٤٧) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٤٢ .

(٤٩) نفسه ص ٥١ .

(٤٨) نفسه ص ٢٢ .

(٥١) نفسه ص ٥٧ .

(٥٠) نفسه ص ٥٠ .

(٥٢) نفسه ص ٢٢٢ .

وحده هي المحنة التي أعقبت طرد آدم من السماء ، وهي بالتالي محنة أبناء آدم وقد أخذت أشكال متعددة تنبثق من الظلام ، أو كما تقول - من عالم دجى الفضاء (٥٣) ، وتعود الى الظلام كالقيود التي لن تفك ، والعياب التي أقيمت على ضفافه قبور الأحياء تحت الدجى والرياح ، والسر ، والحيرة ، واليأس ، والموت ، والمجهول ، والتساؤلات التي لا تجد الجواب ، وكيف تجد الجواب ، والحياة كلها تتخبط في ظلام .

نحن نحيا في عالم ليس يدري سره فهو غيب مجهول
تطلع الشمس كل يوم فما كنت سناها؟ وفيما كان الأفول؟ (٥٤)
لم يزل عالم النية لغزا عز حلا على فؤادى الحزين (٥٥)
ها أنا الآن حيرة وذهول بين ماضى ذوى وعمر يمر
لست أدري ما غايتي في مسيرى آه لو يتجلى لعينى سر (٥٦)
ولكن ، أتكون الكلمة الأخيرة لعنه الأقدار ، أو للظلام المنسدل على
الأكوان ، أم تكون للصدفة العمياء ؟

لا ، ليس الأمر بهذه البساطة ، قرب اعنى أهدى من المبصرين
ورب ظلام تتضح فيه الرؤى وتتميز الأشياء ، ورب صدفة تسير على
قوانين غير منظورة ونظام ، ولكن القدر كما تقول الشاعرة يخادع الأحياء
فهو يعطى القليل ثم يرتد بخلا فيسلب ما تعطيه .

ذاك داب الحياة تسلب ما تعطيه بخلا لا كان ما تعطيه
تتقاضى الأحياء قيمة عيش ضمنهم من شقاء أعمق تيه (٥٧)
وان كان الخداع ليس دائما فأحيانا ما يتراءى القدر وجها لوجه وهو
يصب أحقادهم ولعناتهم ، وثاراته ، وسخرياته ، انها كما تقول : لعنة السماء
على العالم ، وحقد الحياة على الأموات الذين كانوا من قبل غير أموات ، وثأر
الطبيعة البارد المر ، وسخرية الزمان العاتى .

انها لعنة السماء على العا
كلما ذاق قطرة من نعيم
فهو ثار الطبيعة البارد المر
وحقد الحياة لإبدا للميسر
لم مسدولة الرؤى مكله سره
أعقبتها من الأنس ألف قطره (٥٨)
وسخرية الزمان العاتى
ت منها في عالم الأموات (٥٩)

• (٥٤) نفسه ص ٦٣

• (٥٦) نفسه ص ٢٩

• (٥٨) نفسه ص ٤٢

• (٥٣) نفسه ص ٣٩

• (٥٥) نفسه ص ٢٦

• (٥٧) نفسه ص ٣٧

• (٥٩) نفسه ص ١٩١

ولحدة الشاعرة واندفاعها في تحميل القدر كل ما ينوء بكاهلها ،
وما ينوء بحمله الانسان طفت عليه ، وأمطرته بوابل من الفاظ الهجاء
بل لقد اعترضت عليه في قضائه :

أى ذنب جنّاه آدم حتى لتلقى العقاب نحن جميعا ؟ (٦٠)
وتستمر كذلك الى نهاية المأساة . ومع أنها قد تراجعت في نهاية
المأساة الى الايمان .

فلنلذ بالايمان فهو ختام الـ ياس والدمع والشقاء المرير
يمسح الأعين العزينة من أد معها ألهمرات فى الديقور (٦١)
الا أنه التراجع المقهور ، اليأس ، المستسلم الحزين .

المساكين يا سماء فمضى لأساهم كليك يفن الشقاء
ان يكونوا جنوا فقلبك أسمى او يكونوا ضلوا فانت السماء
ليس يعنى كف الالهة أن تمـ هو حزن المملدين الجياع
فهي نبع الحياة والخير والفن وبرء الأحزان والأوجاع
جئت يا رب تحت ليل الطويل الـ سر أبكى حزنى وحزن الوجود
حين ضاقت بى الحياة وأسله ت قيادى لليأس والتأكيد (٦٢)
وهكذا تسفر المأساة عن عناصر فلسفة متشائمة لشاعرة تمر في
حياتها بمرحلة متازمة .

ولكن كيف كانت وسيلتها الى ذلك ؟

لقد أخذت تطوف بأرجاء الحياة تبحث عن السعادة فلا تجدها .

تقول : بحثت أولا لدى الأغنياء لعل السعادة في قصورهم وحياتهم
المترفة الناعمة ولكنى لم أجدها ، لأن الفنى لا يستطيع أن يدفع وحشة
القبر والاكتاف بأمواله ، ثم مررت بالراهبين والزاهدين فوجدت عواطفهم
المكبوتة تقلل حياتهم ، ومضض الحرمان يظلل مساكنهم ويبدو على
وجوههم . ثم قلت لعل السعادة في ارتكاب الشرور والآثام فطفت بأوكار
اللصوص والأوباش والمجرمين فوجدت أن ضمايرهم تعذبهم ولا تاذن لهم أن
يرتاحوا . ووصلت الى الريف بأشجاره وامتداداته الجميلة - فوجدت
سكانه فقراء محرومين يعيشون عيشة البؤس والعذاب . وصورت في هذا
القسم من المطولة راعيا صغيرا يأكله الذئب ، ثم وصفت النلوج التي تهبط

(٦١) نفسه ص ٢٣٦ .

(٦٠) نفسه ص ٢٨ .

(٦٢) نفسه ص ٢٣٢ .

طوال الشتاء وتحرم الفلاحين من استنبات الأرض فينتشر الجوع والحزن
بينهم وتموت مواشيهم .

ومن الريف انتقلت الى دنيا الشعراء لعل السعادة عندهم ولكن
بارقة الأمل سرعان ما تخبو بسبب حساسية الشاعر وتألم للجياع والمحزونين
والمحرومين . ثم انتقل الى العشاق لعلهم ذاقوا السعادة فلا أجد بينهم من
يعرفها ، لأن الشهوة الجنسية تدنس الروح وتحد آفاق الفكر .

وهكذا تنتهى الرحلة بالحيرة فلا تجد الشاعرة السعادة مطلقا (٦٣) .
وما أشبهها فى رحلتها هذه « بكانديد » فولتير ، وقد تعرض هو الآخر
لكوارث همدت عقيدته فى التفاؤل ، وانتصار الخير .

حدثني عن سرك المنشود
موق ؟ فى الأفق أم وراء الوجود ؟
أسأل الليل والدياجير عنك
سرى حيث المياه تلتقا تبكي
تحت عين الأيام والأقمار
بجنون الأنواء والإعصار
فى ولا عشب فى جديب المراعى
بغل دهر مزيف خلداع
هوب يهوى فى عشه المصفور
ح وشوى القمرى بين الصغور
لحياة سوادها ليس يلقى
هو سخرية القنادير منا
ياه : ماذا تحت العجى تبتغونا ؟
فألقوا يا معشر الحالينا (٦٤)

ايه اسطورة السعادة هساتى
أين القاك ؟ أين مسكنك المر
سرت وحدى تحت النجوم طويلا
أسألم أجدا فى الشاطئ الصغ
حيث تبقى الأشواك والورد يلوى
حيث يلقى الصفاء والليل يأتى
حيث تقضى الأغنام أيامها غر
أبدا تتبع السراب وتشكو
حيث يحيا الغراب ، والبلبل للو
ويقضى اليوم البغيض على اللو
حيث تبقى القيوم فى الجو رمزا
حيث تبقى الرياح تصفر لعنا
حيث صوت الحياة يهتف بالأد
انظروا كل ما على الأرض يبكى

ومن منطلق هذا التصرف اليائس أخذت تطوف بسرعة تبحث عن
السعادة هنا وهناك ، وفى كل مرة تعود يائسة ، وبين البحث واليأس
تتناثر صور المأساة : الموت ، والنواح ، والشقاء ، والأشواك والأنواء ،
الاعصار ، والأغنام الغرثى ، والمراعى المجدية ، والسراب ، والغراب
والبوم ، والقيوم ، والرياح ، كما تتناثر الأبيات العنيفة القاسية الدالة
على حدة المشاعر ، حتى أنها وهى تحت الأحياء على اقتناص السعادة تعرض
للمطبات الاقتناص هذه فى صورة رهيبة قاسية :

(٦٣) نفسه - حكمة مأداة الحياة ص ٨

(٦٤) نفسه ص ٧٢ .

يا جموع الأحياء في الأرض هيا ت يعود الماضي الجميل اليكم
فاغنموا ليكم وغنوا فمن يد رى لعل الصباح يقضى عليكم (٦٥)

والطلب هنا - كما هو واضح - قاسى لا يحس الانسان معه بأية
متعة طالما هو مهدد . وحتى انها لتتجرا فتقف لتصور وجه المنية
الكالح ، وقد أخذ يسخر من ضحاياها الأحياء منهم والأموات :

وتعود القصور والزهر ملكا لسواكم من ضاحكي الأحياء
ويظل القمرى يشلو وانتم فى سكون النية الغرساء (٦٦)
كما تتجرا فتأتى بأبشع صور الفناء فى الأشياء والأحياء على
السواء :

كل رسم قد غيرته الليالى كل قلب قد عاد صغرا أصما
دفنت عمرنا السنين كان لم نملأ الأرض بالأناشيد يوما (٦٧)
حيث صوت الحياة يهتف بالأح ياء : ماذا تحت اللجى تبتفونا ؟
انظروا كل ما على الأرض يبكي فافيقوا يا معشر الخائيسا (٦٨)

وتبلغ بها الحدة أقصى مداها فى أنشودة الأموات ، وفى مرثية
للانسان - أى فى هاتين الفقرتين المصورتين لكل معانى الفناء بكل
ما يملك الفناء من معانى رهيبة لا يربط منها حتى محاولات التفلسف
حول ثار الحياة من الأحياء ، ثم فى عنوانها القطيع المرعب « عيون
الأموات » بكل ما تثيره هذه العيون المحملة دائما من أجواء !!

صحيح . ان ما تحت العنوان زاخر بمشاعر الرعب والحسرة
والشكاة والرجاء ، والبكاء ، والرثاء ، والحزن ، وهى مشاعر تطلب
من ضراوة العنوان ، لما فيها من معانى الحيوية والحياة ، ولكن يبقى بعد
ذلك استبطالة وانتشار أحاسيس الرعب ، والكآبة الوثيقة الصلة
بالعنوان .

ان الشاعرة تستقطر أفانين الشقاء تجاوبا مع حدة مشاعرها
وتنفيسا لها عن هذه المشاعر .

نحن نحيا فى عالم كله دم ح وعمر يفيض ياسا وحزنا
تتشلى عناصر الزمن القا مى بأهانتنا وتسفر منا (٦٩)

(٦٦) نفسه ص ١٩٢ .

(٦٨) نفسه ص ٧٤ .

(٦٥) نفسه ص ١٩١ .

(٦٧) نفسه ص ١٨٨ .

(٦٩) نفسه ص ١٦١ .

أين همس النسيم لم تعد الأنف - سام تفرى قلبى بحب الجمال ؟
 فحسنا همس النسيم بمسوتى - فى عميق الهوى وفوق الجبال (٧٠)
 ولأن التشاؤم مسيطر ، والشاعرة قد ثبتت أطرافه على جنبات
 المأساة فإن حدة التناقض تخف حتى بين الصور التى تبدو كذلك ، ففي
 مجال المفارقة تتمحور من فناء الخير ، وبقاء الشر ، وترمز للخير بالزهر ،
 وللشر بالشوك :

كيف تحيا الأشواك والزهر الفا - تن يلوى فى قبضة الإصبع (٧١)
 وتؤكد هذا المعنى ، وتدور حوله فى جنبات المأساة ، غير أنها تعود
 فتتمحور مرة أخرى من فناء الشوك ، وبقاء الزهر .

كيف تفنى الأشواك حارسة الزهر - ويبقى الورد الرقيق الضعيف (٧٢)
 لا لأن نظرتها أخذت جانب التفاؤل الفلسفى على أساس أن الشر
 يفنى ، وإنما لأن خلفية اللوحة فى كل صورة على حدة سوداء مظلمة ،
 فكما أن الزهر يفنى ، فالشوك يفنى ، أى أن الكل الى فناء ، القوى
 والضعيف على السواء .

كيف مات الراعى ولم تمت الأمل - نام يا للمقدر المسطور (٧٣)
 وغنى عن البيان أن هذا التشاؤم كله خنق فيها الصوت الآخر
 الذى كان مفصلاً بالحياة ، مشبها بالأمل . هذا الصوت الذى رن صده
 فى أكثر من موضع .

١ - فى شوقها الجارف لأفراح الحياة ، وبحبها الدائب عين
 أسطورة السعادة ، والشوق أمل يتجدد ، والبحث نزوع الى تحقيق
 الأمل ، وخطوة على الطريق .

يا ضلّاف الأفراح يا ليتنى أعد - رف شيئاً عن الخفك المجهول
 لم أعد أستطيع أن أتم الشوق - ق فايدان يا ضلّاف وصوى (٧٤)
 ثم فى استعراضها لجوانب من الحياة السعيدة فى بداية أغلب
 الفقرات ، ولولا روح الانقراض المتشائمة التى كانت تأتى على هذه
 الجوانب الآملة لتحقيق كثير من أسباب السعادة .

تقول نازك وفى قولها أجهاز على كل أمل كان يتلأأ :

فكان الحياة لم تبسّم الا - لتلقى سوادها فى رؤنا
 وكان الزهور لم تنشر الأشمس - لاء الا لكى تنثر أساننا

(٧١) نفسه ص ٢٥ .

(٧٠) نفسه ص ٣٥ .

(٧٣) نفسه ص ١٠٠ .

(٧٢) نفسه ص ١٠١ .

(٧٤) نفسه ص ٢٩ .

وكان النضارة الحلوة الجسد لي حياء بنا لصلمت القبور
وكان الطيور ترسل لحن الى موت في سمع كل حي غريب (٧٥)

٢ - في فهمها الجيد لنظرية البقاء عن طريق التزاوج ، والتوالد ،
واستمرارية الحياة .

ها هنا يستطيع أن يفهم القلب ب جمال الدنيا وسر الخلود
كل حي باق فان مات غريب د فكم في الأعشاش من غريد
ها هنا كل زهرة تبعث العطـ ر فان تفرن فالشلى غير فان
كم زهور ستتشطر العطر والآـ وان من بعد في فضا. المغاني (٧٦)

ولكنها روح الانقراض والتشاؤم التي كانت تأتي على كل ذلك .

٣ - في احتفاظها بروح الشباب التي ناضلت دونها في الفقرة
احزان الشباب ، وتحلت في سبيلها بقاء الشباب أو رحيله ، لأن الشباب
كما تقول في الشعور ، والشعور عندها حياة كاملة ولأنها تستطيع أن
تبني لفؤادها شبابا من رحيق الخيال والشعر والأنفاس تعيش تحت
سمائه .

يا ظلال الشباب فابقي اذا شـ ت معى او فاسرعى بالرحيل
لمت اعنى بظلك الشاحب اللق ما دمت في خيالى الجميل
سوف ابني اذا رحلت شبابا للفؤادى اعيش تحت سمانه
من رحيق الخيال والشعر والآـ خام اسقى الزهور في ارجائه (٧٧)

بل لقد تحلت الموت بروح الشباب هذه . فجعلته موتا محببا ،
ورأت فيه شبابا للمنى والشعور أى شباب .

سوف ألقى الموت الحبيب روحا شاعريا يحب صمت التراب
وفؤادا يرى الممات شبابا للمنى والشعور أى شباب (٧٨)

ولكنها لم تستمر في النضال .

٤ - في التجائها الى الله ، وإيمانها بخلود الروح ، وسعادة الروح
حينما تتخلص من أقال الجسد وأدرانته .

سارى في الممات خلد حياتي حين تغفو عني الننى والجروح
وينام الجسم الوضيع على الأر ض وتختال في السماء الروح (٧٩)

(٧٦) نفسه ص ٩٤ .

(٧٨) نفسه ص ٢١٨ .

(٧٥) نفسه ص ١٧٤ .

(٧٧) نفسه ص ٢١٥ .

(٧٩) نفسه ص ٢٢٩ .

هـ - في عودتها الى روح الطفولة ، وأحاسيس الطفولة ، وهي كما تعلم سناء ونقاء ، وأحلام ، ونشوة ، ومرح ، وقصور جميلة حتى ولو كانت تبني على الرمال .

هذا بالإضافة الى أنها تجاهلت موقفا آخر مضمونه : أن السعادة في الروح ، وقبلها قال جبران :

انت في الأرواح أنوار ونار انت في قلبي غمًا يختلج (٨٠)
ذلك أن روح الشاعرة قدرا على فرة الطفولة إحساس التشاؤم الذي أصبحت معه لا تسمع إلا ضجة الأعاصير ، واصطفاف الأمواج ، وأنين الليل :

لست أصفي إلا الى ضجة الآه صار بين النخيل والصفصاف واصطفاف الأمواج في شاطئ النه ر ووقع الأمطار فوق الصفاف وأنين في الليل يرسله قلب ب الكنار الحزون فوق الفصون نافضا جنحه من المطر السا قط في عشه الفريق الفين (٨١)
ولا عجب فلعل سن إحساسه الخاص به بدليل أنها لمحت في أغنية للإنسان الى أن السعادة ممكنة (٨٢) .

(٨٠) محمد عبد الفنى حسن - الشعر العربي في المهجر - مكتبة الخانجي ١٩٥٥ من ١٧٦ .

(٨١) ديوان نازك من ١٦٧ .

(٨٢) تختلف عنيده « سيمون دي بوفوار » الكاتبة الوجودية عن عبيدة نازك للتشائمة . تقول « سيمون » : ولكن رغم كل ما تحلقه من أعمال ولغايات ستظهر لنا حدود ، وقد تتساءل . وإذا كان لكل شيء نهاية فلماذا لا نتوقف من البداية ؟ لكن الواقع أن الإنسان لا يتوقف . انه عندما كان الأبعاد *L'etre des lointain* وعليه أن يواصل مغامرة الحياة الى أبعد وأبعد رغم العوائق ورغم الحدود ، حتى الموت لا يمكن أن يكون نهاية لمشروع الإنسان . ذلك لأن مشروعات الإنسان تتجاوز الموت ، ولا تحد به . ان الإنسان يزور . وينت ما سوف يجنيه الغير بعد مئات السنين ، لذلك لم يكن « هيدجر » على حق في رأى « سيمون دي بوفوار » حين قال : ان الإنسان يوجد من أجل الموت . فالمت ليس من اختيار الإنسان أو مشروعه . انه مفروض عليه ، والإنسان حر في اختيار مشروعه الذي يتطلع الى تحقيقه في المستقبل ويتجاوز به حاضره ، وكيونته لكي يحقق به وجوده ، فالوجود *l'existence* شيء ، والكيونة شيء آخر ، ويقدر ما يقدم الإنسان *l'etre* الكيونة بقدر ما يحصل الوجود ، بقدر ما ينتزع ذاته من الموضوع ، ويفرضها عليه بقدر ما يحقق وجوده ، ويثبت حريته .

د- أميرة حلمي مطر - سيمون دي بوفوار وقضية المرأة مجلة الفكر المعاصر - العدد الخامس والستون - مارس ١٩٦٧ .

فإذا ما انتهينا من ذلك الى بناء المطولة ، وجدنا المطولة تأخذ طابع الاتجاه الواحد ، وهو معمار فنى يتمشى مع طابع القصيدة الغنائية ويسير على هذا المنوال .

١ - مأساة الحياة ، وفيها :

- (أ) حوار بين النفس الكثيبة والذات الحاملة .
 - (ب) سيطرة النفس الكثيبة ، واعطاء أمثلة يائسة من الحياة .
 - (ج) ربط المأساة الكونية العامة بالمأساة الذاتية الخاصة .
- ٣ - على قل الرمال . وفيها موازنة بين حياة الطفولة ، وجهامة الواقع .
- ٣ - آدم وحواء ، وفيها انتقال من مأساتها الخاصة الى مأساة البشرية بعامة ، وتستمر فتحكى عن :

٤ - مأساة قابيل وهابيل .

٥ - الحرب العالمية الثانية ، وعن الحرب :

- (أ) عيون الأموات .
- (ب) أنشودة السلام . ثم تأخذ فى

٦ - البحث عن السعادة :

- (أ) بين قصور الأغنياء .
- (ب) عند الرهبان .
- (ج) مع الأشرار .
- (د) فى الريف .
- (هـ) بين الفنانين ، وتسجل مأساة الشاعر .
- (و) عند العشاق ، وتسجل مأساة قيس وليلى .
- (ز) فى أحضان الطبيعة .
- (ح) القصر والكوخ .

وبعد اليأس من العثور على السعادة تأخذ فى تلمس مظاهر الشقاء فى :

٧ - كتابة الفصول الأربعة . وتتمنى

٨ - أسطورة نهر النسيان . ثم تتفنى بـ

٩ - أنشودة الأموات . و

١٠- مراثية للإنسان ، وتحكى عن

١١- مأساة الأطفال .

١٢- أحزان الشباب .

١٣ - آلام الشيخوخة .

١٤- بين يدي الله . ثم يكون في

١٥- الرحيل .

ولا يخفى أن هذه كلها عناوين لفقرات المأساة ، ومعنى هذا أن الشاعرة تستعرض مأساوية الحياة عبر الزمان في الفقرات الأولى الى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وعبر المكان بدءا من البحث عن السعادة في قصور الأغنياء الى القصر والكوخ ، ثم تعود الى الزمان في كآبة الفصول الأربعة ، وتنتهي بالبحث عن السعادة في قطاعات مختلفة من الناس ، تتدرج في العمر ابتداء من مأساة الأطفال ، وأحزان الشباب ، وآلام الشيخوخة الى أن تقف بين يدي الله ، وإن كان هذا الاستعراض ليس على إطلاقه ، فالفقرة الأولى : مأساة الحياة أخذت طابع التهيئة ، وفيها كان تفجير الاحساس الذي ما كاد يهدأ حتى كانت الفقرة الثانية : على تل الرمال ، وهي كما قلنا بمثابة المعبر بين وقفتها الأسبانية في الفقرة الأولى ، وبين سياحتها الباحثة عن السعادة المفقودة .

فهاتان الفقرتان الأوليان أخذتا الوضع الطبيعي في مدخل المأساة ، ومن خلالهما استمر تدفق الاحساس طبيعياً يسير صوب الاتجاه الواحد مع الفقرات : آدم وحواء ، قابيل وهابيل ، غير أنه ما لبث أن انكسر انكساراً حاداً بسبب الانتقال الهائلة من قابيل وهابيل الى الحرب العالمية الثانية رغم محاولة التمهيد غير الناجحة التي كانت في نهاية الفقرة قابيل وهابيل :

استرح أنت ، ثم ، دع العالم المد زون يحيا في ظلمة الأوجاس
دعه في غيه فما كان هابيل ل القتل الوحيد بين الناس (٨٣)
والخطاب هنا لآدم فأول الفقرة التالية : الحرب العالمية الثانية :

كم يكذ يستفيق من حربه الأو لي ويهنا حتى رمت الرزايا
رحمة يا حياة حسبك ماسا ل على الأرض من دعا الضحايا (٨٤)
وهي كما ترى انتقالاً هائلاً ، وكان من الممكن للشاعرة أن تستغل

ماساة المسيح التي أشارت إليها اشارة سريعة في الفقرة عيون الأموات (٨٥) لتراب صدع هذه الانتقالة .

ويبدو أن هذه الملاحظة لفتت ذهن الشاعر فكتبت تقول في تقديمها للماساة : وكان موضوعها فلسفيا يدور حول الموت والحياة ، وما وراءها من أسرار ، وقد تخلل القصيدة جزء منها شكوت فيه من المآسى التي سببتها الحرب العالمية الثانية التي تستمر في الغرب ، ودعوت الى السلام ، وتغنيت به ، ونددت بتجار الحروب ، وقاتلى البشر (٨٦) .

فهذه الفقرات باعترافها هي ابتداء من الحرب العالمية الثانية الى البحث عن السعادة قد تخللت القصيدة ، وإن ادعت أنها جزء منها !!

وتختتم السياحة عبر الزمان لتبدأ السياحة بحثا عن السعادة عبر المكان ، بين قصور الأغنياء ، وعند الرهبان ، ومع الأشرار ، وفي الريف ، وبين الفنانين .. الى آخره ، وتستمر الى أن تقف بين يدي الله ، ويكون الرحيل ، وهنا أيضا يختل النظام ، فانشودة الأموات كان من الواجب أن تتأخر عن ماساة الأطفال ، وأحزان الشباب وآلام الشيخوخة ، وكذلك مرثية للانسان .

صحيح . ان القصيدة غنائية يقوم فيها اللاوعى بدور هام . ولكن من الذى قال : ان الوعى لا يتدخل على الأقل في تنظيم الفقرات !!؟ وهكذا كان البناء .

ولكن ما وسائلها الى هذا البناء ؟
الواقع أن وسائلها المتاحة كانت رائعة وممتازة ، وملأمة للشكل والمضمون .

واولها : استخدام « المونولوج » بنية التمكين للصوت الآخر من الطهور ، هذا الصوت الكثيب الحزين ، المنبعث من أعماق النفس المكتئبة الحزينة في محاولة نشطة للسيطرة على الوعى ، واتجاهات الشعور . كما لا يبتعدا كلاهما - أعنى الوعى ، وهذا الصوت الآخر المنبعث من اللاوعى عن مجال الكتابة والتشاؤم ، وبهذه المحاولة للتمكين يبرز لون خفى من ألوان الصراع بين عنصرين من عناصر الذات ، ويستمر كذلك الى قرب النهاية . ووصف الصراع بالخفاء مقصود ، لأنه مرتبط بتخفى الصوت الآخر الذى ما كان ليظهر على طول امتداد القصيدة الا لاما ، وإن كان قد أسفر عن وجهه قرب النهاية ، وبالتحديد في أحزان الشباب حيث تقول :

واذا أقبل المساء ، ولف السـ
وحملت العود الكثيب الى الوا
صرخت نفس الكئيبة لا يغـ
كم شعوب غنت له فمحاتها
نحن تحت الليل العميق ضيوف
فاحفظي يا اختاه الحانك القلبـ
كون بالصمت واللجى والهجوم
دى أغنى شعري لنفوس النجوم
معك هذا النظام يا اختاه
وهو مازال فى ربيع صباه
وقريبا تلو سنا قدامه
اى فما ترجم الشجا اذناه (٨٧)

وقد يتبادل الصوتان المتصارعان المواقف والأقوال ، فيأخذ الصوت الآخر دور المرح والتفاؤل ، بينما يأخذ الوعى فى تعداد مظاهر الأسى والشقاء ، ولا عجب فكل الصوتين ينبعث من بؤرة واحدة من بؤر الشعور .

وبشئ من التوضيح نرى أن نمود الى بداية المساء ، فالشاعرة فى ظلال الصفصاف مقهورة ، حيرى ، ناظرة الى الأفق ، تستكشف الأسرار ، وتسائل الظلال ، وتحلم بالصباح ، وبفك القيود ، والصوت الآخر يصور لها عبثية ذلك فيقول :

عبثا تحلمين شاعرتى ما من صباح لليل هذا الوجود (٨٨)

فيقطع عليها حبل الأمل فى الوصول ، ويستدفعها الى اليأس بتعداد صور مأساوية كونيّة لا جمال فيها ولا إشراق ، كصور الليل المطيف على الجوى ، والأمانى المنطفئة ، والأحلام الخاملة ، والقلوب الذائبة ، والظلام المسيطر ، والملايين الذين جاءوا الى الدنيا ثم زالوا وبادوا ، وما يزال بها كذلك الى أن يسيطر عليها بأسلوبه هذا العابس اليأس ، ثم يندمج معها وان كنا نحس بأنفاسه هنا وهناك الى أن يتمكن من الظهور مرة أخرى فى نوبة من نوبات تمرده فيقول بصوت عال يشبه الصراخ :

يا فتاة الخيال حسبك شلوا برثاء الموتى وحسبك حزنا

ويخيل إلينا أنه سوف يأخذ بيدها ، ويتعد بها عن هذا المجال الكئيب ، ولكنه يخذلنا بصراخه ، وبدلا من ذلك يندفع فيعدد من مظاهر الحياة ما يدعوا الى الأسى والشقاء :

سوف يبقى الخصام والشر ماعا شى الأناسى والأناشيد تفنى (٨٩)

ويستمر كذلك الى أن يتلاشى فيها مرة أخرى بعد أن يسيطر عليها . وقد يتمكن هذا الصوت الآخر من الظهور فى لحظة تبادل المواقف فينسى

(٨٨) نفسه ص ٢١ .

(٨٧) نفسه ص ٢١٢ .

(٨٩) نفسه ص ٥٠ .

دوره الرئيسي في اثاره الكآبة ، ويضرب بأحاسيس الشقاء عرض الحائط ،
ويأخذ جانب الجمال ، والاحسان بالسعادة. كما جئت في الريف حينما
وقف مفتونا يتفنى بجماله ، ويقول لصاحبه :

عند هلى الاكواخ شاعرتى الى قى للراسى تحت الفضاء الصاوى
انظرى اى عالم فائن الجسم الى بعيد عن ضجة الاثراح (٩٠)

ويستمر في تعداد مظاهر الجمال ، وهنا تنفر هي منه ، وتنفصل
عنه وتجنبى موقفه السابق فتمشى وحدها باحثه عن مظاهر التعاسية
وأحاسيس الشقاء .

سرت فيه وحدى اسأله عن ساكنيه واى واد حواءم ؟
اى لحن يرنمون اذا الشمس ساطلت؟ وما ترى نجواهم؟ (٩١)
الى ان يصلا متوحدين الى الوقوف بين يدى الله ، ملتصين الشفاعة
والرحمة للمساكين : تعساء الحياة .

ولا ينتهى دور المونولوج عند هذا الحد ، وانما يساهم في الحضور
الدائم للصوتين المتدافعين ، كما يساهم في براعة الانتقال بين المابسر
المتعددة داخل القصيدة .

ففى الريف مثلا وهو من الفقرات الطويلة يأخذ الصوت الآخر المبهور
بجمال الطبيعة فى تصوير مظاهر الطبيعة ، بينما تأخذ هي كما قلنا دور
الباحث عن مظاهر الشقاء . ويحدث الانتقال بين الصوتين المتحاورين
بطريقة عفوية لا تتمدى الصوت وصداه ، أو الحديث والحديث الآخر بين
عنصرين من عناصر الذات .

كل شئ حلو - وهذا هو - ردها على تعداد الصوت الآخر لمظاهر
الجمال ، ثم تستمر :

... فابن ترى السك ان ؟ أين الفلاح والقطعان ؟
فيم لا يعللون عالمهم لهم وا ؟ وأين الآمال والأطمان ؟ (٩٢)

ونظن أنها تنتظر الجواب ، ولكنها لا تنتظر الجواب وانما تلجأ
الى أسلوب النجوى ، وكأنها تتحدث الى نفسها فتقول :

السنا والجمال ؟ يا حيرة الرا عى ويا ضيعة السنا والجمال
بعد حين ستعصف الريح بالسه صاف والورد في سفوح الجبال (٩٣)

(٩١) نفسه ص ٩٦ .

(٩٠) نفسه ص ٩٦ .

(٩٢) نفسه ص ١٠٣ .

(٩٣) نفسه ص ٩٦ .

وتستمر فتصور أثر الريح وللتلوج في المأساة .

وعلى هذا المتوال تسير في أغلب معابر القصيدة ، بمعنى أنها تطرح السؤال في صورة تدعو الى توقع الجواب على طريقة الحوار : الديالوج :

يا رعاة الأغنام في السفع عند الفـ مع بين الغرائش السننسيهـ
حدثوني عن الغنياتكم الجسد في وعن بسمه القرى الشعاعية(٩٤)

ولكنها لا تنتظر الجواب لانشفالها بالنجوى ، وحديث النفس ،
المنسجم دائما مع طبيعة المأساة فتقول عقب هذه الأبيات :

اسفا قد خدعت لم تصدق الاحـ لام فيما رسمن من الفراح
لم اجد عند ذلك الشاحب الصلعت الا مراة الأقباح
فهو عند الينبوع ينظر في الظل الى الأفق شاحبا مصدوما
معنا في الجمود والصمت كالو تى يتاجى الفضاء يرعى الغيوما
لم تزل قربه على العشب النا دى عظام لكانن مقتسول
هو ذاك الراعى الصغير الذى را ح طعاما للذئب بين الحقول(٩٥)

وتستمر فتصور المأساة ، وانعكاس المأساة على حياة الرعاة والقطعان .
وهكذا يلعب المونولوج بصوتيه المتدافعين من وراء الشعور دورا حيويا في
تطوير المأساة .

وثانيها : ربط المأساة الكونية العامة بالمأساة الذاتية الخاصة .
ولقد ظهر هذا بوضوح في الفقرة الأولى : مأساة الحياة ، حيث ان الشاعرة
لم تكن قد بدأت السباحة بعد ، عبر الزمان والمكان ، حتى تتخلص الى
حد ما من التعبير المباشر عن أحاسيس الذات ، وانفعالات النفس ، وهذا
الربط كان يتم دون افتعال أو تكلف .

حدثي القلب انت ابتها الما ساة يا من قد سميت بالحياة
ما الذى تصنعين بى فى الفد المج هول ماذا ترى مصير رفاتي ؟
اى قبر اعددت لى ؟ اهو كهف ملء اتعائه القلام الداجى ؟
ام ترى زورقى سيفرق بى يو ما فانوى فى ظلمة الألياج (٩٦)

وثالثها : الافادة من طبيعة الرحلة في البحث عن السعادة ، ويبدو
أن الشاعرة التى لم تكن قد غادرت العراق بعد قد خلقت لها عوالم أخذت
تجد نحوها السير عبر بحار وشواطئ ، وتضع المرساة على كل شاطئ .

• (٩٥) نفسه ص ٩٩

• (٩٤) نفسه ص ٩٨

• (٩٦) نفسه ص ٢٥

فهذا شاطئ الريف ، وهذا شاطئ الفن ، وهذا شاطئ الحب ، وهذا طريق المبد ، وهذا طريق القصر ، وطبيعة الرحلة تستلزم الانتشار والتوسع ، واليقظة والتتبع .

فلنقف عندهم اذن ولتراقب ركب ايامهم وكيف تمر اترها ليل ودمع وحزن ؟ - ام تراها فجر وضحك وبشر؟ (٩٧)

ولقد ساعد أسلوب الرحلة هذا على استعراض نماذج وقطاعات تنقصها السعادة ، كما ساعد على طرح أفكار أسهمت الى حد كبير في الابتعاد بالطولة عن رتابة السرد والوصف لما فيها من ديناميكية وحركة .

**حدثوني ما لي اراكم حزاني ؟ كل راع في وحشة واكتساب كل راع جهم الملامح لا يشـ سـو ولا يزدهيه سحر الغاب
انت يا ايها الحزين اجبني اى حزن في مقلتيك اراه ؟ اى قيد هن المسراة واليسـ س اظلتك يا كئيب يداه ؟ (٩٨)**

وان كانت فى طرح هذه الاسئلة لا تنتظر الجواب ، لأنها مشغولة كما قلنا من قبل بالتأمل والنجوى والانفعال .

وليس معنى هذا أن كل فقرات المطولة أخذت طابع الاستعراض فبعض الفقرات : فى الريف ، وعند العشاق ، وفى أحضان الطبيعة أخذت صعوداً متوجساً نحو قمة تسلط عليها الأضواء ، ثم انحداراً سريعاً من القمة الى الجانب الآخر المظلم من المأساة ، لتبـساعد بذلك على درامية المأساة ، ثم لتهيء الفرصة للتعليق على المأساة بأسلوب الحكاية ، أو بأسلوب الشاعرة المهمة بالتعليق على الأحداث .

ورابعها : تهيئة مسرح المناجاة بتداخل عناصر من الواقع بعناصر من الخيال ينسب عبرها الزمان والمكان . فالشاعرة كما صورها الصوت الآخر حالة حائرة (٩٩) ، جالسة على تل الرمال (١٠٠) فى ظلال الصنفاف (١٠١) والتين (١٠٢) ناظرة الى الأفق المجهول (١٠٣) ، تسائل الظلال (١٠٤) ، وتصرف الليالى فى البكاء وأغنيات الأحزان والشقاء (١٠٥) حتى اذا ما تحركت باحثة

• (٩٨) نفسه ص ٦٨

• (١٠٠) نفسه ص ٣١

• (١٠٢) نفسه ص ٣٦

• (١٠٤) نفسه ص ٢١

• (٩٧) نفسه ص ١١١

• (٩٩) نفسه ص ٢١

• (١٠١) نفسه ص ٢١

• (١٠٣) نفسه ص ٢٢

• (١٠٥) نفسه ص ٣٥

عن السعادة امتطت زورق بحار (١٠٦) ، عبر عباب الحياة (١٠٧) ، وأخذت تراقب السائرين عبر الشاطئ الصخري ، وبين الوهاد والآكام (١٠٨) كما أخذت تلقى المراسى على شاطئ الفن ، وشاطئ الشعر (١٠٩) ، وشاطئ الريف (١١٠) ، وشاطئ الحب (١١١) في الظلام تحت الضباب (١١٢) أو تحت الفضاء الصافي (١١٣) ، وفي كل حال لا تثر على السعادة فتقلع ناشرة أشعة السير من جديد ، وتشق عباب الحياة ، الى أن تصل أخيرا الى الوقوف بين يدي الله .

وهكذا تنبعث الحرارة والحركة والحياة في أنحاء الماساة .

وخامسها : القدرة على تصوير الزمان الأول ، وأحداث الحياة الأولى حيث البكارة والنضارة والصفاء ، وحيث الخيال يسبح مع آدم وحواء ، ومأساة قابيل وهابيل بأسلوب يعتمد على الملح ، وملء الفجوات بقوة الحدس ، واستخدام الاستفهام بخاصة لتصوير الجانب الديناميكي في مقتل هابيل ، والأثر النفسى الحزين للقطيع ، والضريح ، والجاني .

او لم تسمع الحقول صدى صرخة هابيل حين خر قتيلا ؟
او لم يشهد القطيع على الجنازة ؟ ألم يبصر الدم المظلولا ؟
اين هابيل ؟ اين وقع خطي أغد سنامه في الحقول والوديان ؟
ليس منه الا ضريح كئيب شاهده في العراء اول جان (١١٤)
ثم استخدام نفس العناصر مضافا اليها عنصر الكون لتصوير مشهد العودة الحزين .

وأتت ظلمة المساء على الحقول وعاد القطيع من دون راعي
ليس الا قابيل يمشى كئيبا وهو نهب الأفكار والأوجاع (١١٥)
ولا يخفى ما في المشهد من جوانب رهيبية تمثلت في الظلمة والعودة والذهول الذي ينهب أفكار قابيل وأوجاعه ، كما لا يخفى أثر الحدث على مشاعر آدم حينما أبصر بابنيه قاتلا وقتيلا !!

وتتد القدرة على تصوير البكارة والنضارة والصفاء الى كل

• (١٠٧) نفسه ص ١١٠

• (١٠٦) نفسه ص ١١٠

• (١١١) نفسه ص ١٣١

• (١١٣) نفسه ص ٩١

• (١١٥) نفسه ص ٤١

• (١٠٦) نفسه ص ٢٩

• (١٠٨) نفسه ص ٨٦

• (١١٠) نفسه ص ٩١

• (١١٢) نفسه ص ٨٦

• (١١٤) نفسه ص ٤٠

ما يتصل بالزمان الأول ، وأحداث الحياة الأولى كأساة قيس وليلى ، والى المواقف الدرامية بخاصة ، ومظاهر الطبيعة على وجه العموم .

وسادسها : الاهتمام بالمقابلات النفسية والكونية ، وما تسفر عنه من تناقضات تثير الحيرة والدهشة ، وتسهم فى تحسين مأساوية الحياة ، ابتداء من وقفها على تل الرمال ، وموازنتها بين نشوة الطفولة وجهامة الوعي والاحساس (١١٦) ، ومرورا بمآسى الحرب (١١٧) ، وبتلك المقارنات التى كانت تعقد بين الماضى الذى يأتى لمحا ، وما أسفرت عنه الحرب من مآس وآلام .

ومرورا بقصور الأغنياء وما فيها من مقابلات بين المظهر الخلاب والواقع النفسى الكئيب لسكان القصور (١١٨) ، وبحياة العشاق وما يشوبها من مقابلات بين الأوهام التى عاشوا فيها ، والحقائق التى انتهوا إليها (١١٩) .

ومرورا بالريف الرومانسى الخلاب الذى صورته فى الصباح ، وفى ليالى الحصاد ، وأبدعت فى تصوير أعشابها ، ونباتيه ، وأشجاره ، وظلاله ، وعرائشه ، وأزهاره ، وأغانيه ، وثقائه أغنامه ، وخلوده ، ثم استدارت لتنتفض هذا الجمال برياحه ، وعواصفه ، وثلوجه ، وأشواكه ، وسكانه ، ورعاة أغنامه ، وأحزانه ، وشجونيه ، ونشيجيه ، وموت قطعانه ، وفقر سكانه ، وحرمانهم من مقومات الحياة (١٢٠) .

وانتهاء بأنشودة الأموات التى تجاوبت أصداؤها عبر دمدفنها الصامتة معبرة عما كان من مباهج الحياة أيام أن كان الأموات يرحلون فى أرجاء الحياة ، الى أن أصبحوا ذكريات فى خواطر الأيام (١٢١) .

هذا الى جانب اهتمامها بما كان يحفل به القدماء من طباق أو مقابلات بين شطرين أو بيتين فى أمثال هذه الأبيات :

أترامها ليل ودمع وحزن	أم تراها فجر وضحك وبشر؟ (١٢٢)
وادفن النور فى جفونك ميتا	وابعث الشعر من فؤادك حيا (١٢٣)
أين لون الأزهار لم أعه الا	ن أرى فى الأزهار غير البوار
كلما شمت زهرة مصور الوهـ	م لعينى قاطف الأزهار

(١١٧) نفسه ص ٤٣ .

(١١٦) نفسه من ص ٣١ الى ص ٣٧ .

(١١٩) نفسه ص ١٣١ وما بعدها .

(١١٨) نفسه ص ٧٦ وما بعدها .

(١٢١) نفسه ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٢٠) نفسه ص ٩١ وما بعدها .

(١٢٣) نفسه ص ١٢٠ .

(١٢٢) نفسه ص ١١١ .

أين شدة الطيور ما عدت ألقى في صفاء من يأس قلبي خلاصا
كل لحن لصاح يتلاشى في ادكلى الصيد والأفغاص (١٢٤)
وهذا اللون من المقابلات كان هو العصب الرئيسى للفقرة على تل
الرمال .

وسابها : ما يقال له في النقد القديم بحسن التقسيم ، ولقد لجأت
إليه في البحث عن السعادة ، وتتبع نطاق وجودها .

فهي أنا ليست سوى العطر والآل جوان والأغنيات والأضواء
ليس تحيا إلا على باب قصر شيدته أيدي الفنى والرخاء
وهي أنا في الصوم عن متع الدن يا وعند الزهاد والرهبان
ليس تحيا إلا على صخر الله جد بين الدعاء والإيمان
وهي حينا في الائم والمتع الدن يا وفي الشر والأذى والخصام
ليس تصفو إلا لقلب دنى لائد بالشرور والأئام
وهي في شرع بعفسهم عند راع يعرف العمر في سفوح الجبال
يتغنى مع القطيع إذا شبا ويفغو تحت الشذى والقلال

وهي في شرع آخرين ابنة العزلة . . (١٢٥) الى آخره .

ولم تكتف بذلك وإنما أخذت في التطواف حول هذا المكان ، وبدأت
على الترتيب بقصور الأغنياء ، ثم عند الرهبان ، ومع الأثرار وكانها
كانت تريد أن تتقصى خطوط التقسيم برد العجز على الصدر ، وقد فعلت
بل وزادت حتى انتهت المطولة .

وثامتها : ما يقال له في النقد القديم أيضا بالمذهب الكلامي ، وهو
نوع من الجدل العقل يركز على حسن التقسيم الأنف الذكر ، والدقة في
المفارقات ، والقدرة على توليد المعاني ، ولقد ظهر هذا بوضوح في أنشودة
السلام التي كان من المتوقع لها حسب طبيعة العنوان - أن تتغنى بفرحة
السلام عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية في أوائل مايو سنة ١٩٤٥ ،
ولكنها بدلا من ذلك أخذت في مناقشات عقلية حول دواعي الحرب
والصراع ، وما أسفرت عنه الممارك من دمار .

فيم هذا الصراع يا أيها الأح - يا ؟ فيم القتال ؟ فيم النداء ؟
فيم راح الشبان في زهرة العم - ر ضحايا وفيم هذا العداء ؟ (١٢٦)

(١٢٤) نفسه راجع من ص ٢٥ الى ص ٢٧ (١٢٦) نفسه ص ٥٥ .

(١٢٥) نفسه ص ٦٧ - ٦٨ .

وأخذت تتقصى احتمالات الجواب ، وتناقض كل احتمال : أهو حب
النراء ؟ نشوة النصر ؟ الى آخره .

كما طرحت بعد أن استكملت الإجابة عنه سؤالا آخر ترتب عليه ،
وتولد منه وهو :

ثم ماذا يا ساكني العالم المحـ زون ؟ ماذا من القتال جنيتم ؟
وأخذت تطرح احتمالات الإجابة ، وتتقصى أيضا هذه الاحتمالات :

هل وصلتكم الى النجوم البعيدا ت وهل من كف العذاب نجوتم ؟
هل تغلبتكم على الفقر والأحـ زان والسقم أيها الواهمونا
انجوتم من المآثم أم لم يزل العيش فتنة ومجونا (١٢٧)

وهكذا مما هو أقرب الى المذهب الكلامي ، والاتجاه العقلي .

والذي يخفف من الاعتراض على هذا الاتجاه في هذا الموقف بالذات
أن الشاعرة نظمت أنشودة السلام قبل اعلان السلام لتدعو الى السلام
فهى فى أمس الحاجة الى هذا اللون من الحجاج .

والاعتراض فى هذه الحالة ينبغي أن يتوجه الى العنوان ليكون دعوة
الى السلام ، وأن نترك أنشودة السلام لأمثال هذه الأبيات التى أنشأها
الجارم صبيحة اعلان السلام .

واثلق يا صباح للناس عيدا	داعب الشرق باسمها وسعيدا
لبسات الفصول لعنبا جديدا	نسيت لعنها الطيور قصور
ش تسد الفضاء غبرا وسودا	فزعتها عن الرياض خفافيد
أن تبيد الدنيا والا تبيدا	ألفت موحش الظلام فودت
ن وهزى أعطافه تغريدا	فاسجى يا حمامة السلم للكو
ر واضعى نوح الثكالى نشيدا	غردى فالدموع طاح بها البشر
اسمعت الترتيل والترديدا ؟	واسمعى ان فى السماء لعونا
رجعته أنفاسنا تجميدا	كلما اهتز للبلانك صوت
ه ، فيامن رأى الزمان وليدا (١٢٨)	مولد للزمان ثان شهدنا

كما ظهر هذا المذهب الكلامي بصورة أكثر وضوحا فى مأساة
الشاعر ، وفى تصوير الصراع الحاد بين الفكر والقلب ، حتى ليخيل
للدارس أنه أمام موضوع انشائي يقوم على مناظرة يحوطها كثير من

(١٢٧) نفسه من ٥٨ - ٥٦ .

(١٢٨) على الجارم - سباحات الخيال - دار المعارف ص ١١٩ .

الابهام والغموض لصنوعية ارجاع الضمائر الى صاحبها : العقل والقلب ،
اللذين يطحنان الشاعر بين فكي أساه •

وفي رأينا أن هذا المذهب الكلامي أضر بمأساة الشاعر بسبب أن
الشاعرة أرادت أن تشفق المعاني حول المأساة • وتوضحها ، وتستوفي
الأقسام بأسهاب يتلام مع المطولة ، أو لعلها أرادت أن تنثر ما اكتنزه على
محمود طه وكنتفه ، وملاء بالموسيقى في الملاح التائه حيث يقول في ميلاد
شاعر :

لا تقل كم أخ لك اليوم في الأرواح ان تكن ساووته في الأرض ألا فلكى يستشف من خلل الفياض ولكى ينهل السعادة من نبع فلكم جاء بالخيال نبى انما يسعد الوجود وتشقو	من شقى الوجدان أسوان حائر م وحفت به الجلود العوائر ب جمال يذكي شياخ الخواطر مع شهى الورد علب المصادر ولكم جن بالحقيقة شاعر ن : واني لكم مثيبوشاكر (١٢٩)
--	--

وحيث يقول في غرفة الشاعر :

فقم الآن من مكانك واغنم والتمس في الفراش دفئا ينس لست تجزى من الحياة بما حمل انها للمجون والغتل والزيب	في الكرى غلة الخيل الطروب يك نهار الأسى وليل القوط ست فيها من الضنى والشحوب ف وليست للشاعر الوهوب (١٣٠)
---	--

وحيث يقول في « الله والشاعر » :

انا الذى قلمت أحزانه
الشاعر الباكي شقاء البشر
فجبرت بالرحمة الحانه
فاملا بها يارب قلب القدر (١٣١)

لعلها أرادت أن تنثر ذلك فوقعت في هذا المييب •

وبهذه الوسائل وغيرها مما لم نخط به تمكنت الشاعرة من التعبير
عن أحاسيسها وانفعالاتها ، ودفعاتها الشعورية واللاشعورية •

فاذا ما انتهينا من كل ذلك الى حكاية التأثر لا بمعناه المباشر ، حيث
ان الشاعرة لم تسر على خطا نموذج مسبوق تحاول الاتيان بمثله أو

(١٢٩) على محمود طه : الملاح التائه ص ١١٧ •

(١٣١) نفسه ص ٩٥ •

(١٣٠) نفسه ص ٣٦ •

النفوق عليه ، وانما بمعناه العام المتمثل فى اسهام الحياة الميشة ،
والقرارات المكثفة والمهضومة - أعنى طلال النصوص Intertexte
وجدنا أن طبيعة الحياة على امتداد الوطن العربى ، والقرارات المكثفة فى
تلك الفترة كانت مهينة لطبيعة المأساة ، ومؤثرة فيها .

والشاعرة متأثرة بالحياة ، وقارئة معا ، ولذا لا نعجب حينما نجد
فى المأساة أصداء لكتابات سابقة لم تقرأها بنصها على الترجيح - وانما
تأثرت بروحها ، وروح تلك الفترة التى كتبت فيها - كنتك التى كتبها
محمد فريد أبو حديد فى صحيفة السفور المصرية فى سنة ١٩١٩ يقول
فيها :

« تمثلت النجوم وهى مطلة على أهل ذلك العصر الغابر ، ثم رأيتها
اليوم مطلة على أهل هذا العصر الحاضر ، وهم على ما كان عليه الآباء
والأجداد ، وعند ذلك خيل الى أنها تضحك لا ضحك المعجب ، بل ضحك
المستهزئ الساخر ، اذ ترى الانسان على عهدها به مازال دنيئا (١٣٢)

وكتبت الشاعرة حول طلبها تقول :

جاء من قبل أن تجيئى الى الدنـ يا ملايين ثم زالوا ويادوا
ليت شعرى ماذا جنوا من ليالىـ هم؟ وأين الأفراح والأعياد؟ (١٣٣)

ولا عجب فأحاسيس الرومانسية فى تلك الفترة كانت شاعرا
مشتركة على امتداد الوطن العربى الكبير .

وكنتك الآية الكريمة التى تقول فى سورة يس « وآية لهم الليل
نسلخ منه النهار فاذا هم مظلمون » (١٣٤) قال المفسرون : وفى الآية رمز
الى أن الأصل هو الظلام ، والنور عارض ، فاذا غربت الشمس ينسلخ
النهار من الليل ، ويكشف ، ويزول ، فيظهر الأصل وهو الظلمة (١٣٥) .
وهذا ما كان يقول به الصوت الآخر: ما من صباح لليل هذا الوجود (١٣٦) .
ومع ترجيحنا بعدم التأثير المباشر بمفهوم الآية الكريمة فاننا لا نستطيع
أن نبعد التأثير المباشر بأحاسيس « لامارتين » عقب موت حبيبته « جوليا »
فى قصيدة البحيرة بترجمة على محمود طه التى يقول فيها :

ليت شعرى أهكنا نحن نمضى فى عباب الى شسواطى غمضى

(١٣٣) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢٢

(١٣٢) السفور - العدد ١٩٢ .

(١٣٤) آية رقم ٣٧ .

(١٣٥) محمد على الصابوني - صفة التفسير .

(١٣٦) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢١

ونغوص الزمان في جنح ليل أبدي يفسى النفوس وينفى (١٣٧)

وكيذا البيت الذى يقوله الجارم فى احدى مناسبات فخره بشعره :

كادت تزق يراعى الطير تحسبه وقد تقنى بشعرى سن منقار (١٣٨)
فتفيد منه الشاعرة ، وتبلغ به أقصى غاياته عن طريق التشبيه
المقلوب فنقول :

كان شدة الطيور رجع أناسيه لدى وكان النعيم يتبع ظلى (١٣٩)
وربما كانت افادتها فى هذا المعنى أكثر من أبيات على محمود طه
فى رثاء الشاعر المهجرى فوزى المفلوف حيث يقول :

ويطلق الطير نشيد الصباح بنفمة تصمد عن حزنه
يمد فوق القبر منه الجناح ويرسل المنقار فى دكنه
افضى الى الرائد فيه وباح بأنه الملهم من فنه
فمن قوافيه استمد النوح ومن أغانيه صدى لحنه (١٤٠)
كما لا نعجب حينما نجد فى المأساة أصداء لنظريات ودراسات سابقة
قراؤها وتأثرت بها ، وكانت أبياتها تشي عليها .

منها : دراستها لنظرية « داروين » ومسألة تنازع البقاء :

تنازعنا البقاء فى هذه الأرواح وحوش الأحرار والأطيار
فلنا النصر مرة ولهم آخرى كما تبغى لنا الأقدار (١٤١)

ودراستها لنظرية « فرويد » عن الشعور ، وطبقات الشعور ، والضمير
المسيطر على متاهات النفس وعقد الذنب التى تقلقل راحة الضمير وعدومه .

فاذا أحمدا هتافات مظلوم م فما يجهلون صوت الفهمير
ذلك الرقيب الإلهى فى النفس لسان الهدى وصوت الشعور (١٤٢)

ودراستها لعالم المثل ، وللحياة المثالية الأولى التى كانت تحياها
النفوس قبل أن تهبط الى حضن الأرض ، الذى دخلته كارعة ، ثم
لم تطمئن اليه ، لأنه عالم التعاسة والشقاء .

(١٣٧) للإحاح البائى ص ١٨٨ .

(١٣٨) على الجارم - سبحات الخيال ص ٧٦ .

(١٣٩) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٣٣ .

(١٤٠) للإحاح البائى ص ١٥٦ .

(١٤١) المجلد الأول من ديوان نازك ص ١٠١ .

(١٤٢) نفسه ص ٨٨ .

فأدم :

كيف ينسى جمال فردوسه المفقود في عالم دجى الفضاء (١٤٣)
والأطفال :

لم يزل في نفوسهم أثر الماضى النقي الجميسل او ذاكره
حين كانوا في عالم عبقري كل حى على ثراه اله (١٤٤)

ومنها : صدى الاعجاب بشعر على محمود طه ، وبديوانه الملاح النائه
بخاصة .

وقد انعكس هذا على اختيارها لبحر الخفيف الذى نظم منه على
محمود طه قصيدته : ميلاد شاعر ، وعلى جلوسها حيرى فى طلال
المصفاى حيث كان صاحب الملاح يأخذ مكانه فى ظلها شريد الفؤاد كتيب
النظر (١٤٥) ، وعلى تصويرها لمعركة الصراع بين الذئب والشاء وحرب
البقاء فى قصيدته « الله والشاعر » وكذلك على اختيارها للملاح والزورق
والتيه وسيلة للبحث عن السعادة ، وان كنا لا نستطيع ان ننكر أثر دجلة
فى اختيارها لذلك ، ولأمثال هذين البيتين اللذين لا يكاد يخرج معجمها
أو نغمها عن معجم أو نغم ميلاد شاعر :

طلقات ساهد الطرف حيرا ن يسر القلام احزان شاعر
لا يرى فى الحياة الا وجودا ظلته يد الشقاء العاصر (١٤٦)

والشاعرة لا تنكر تأثرها بشعر على محمود طه فى فترة الصبا (١٤٧) .
ومنها : صدى الاعجاب بطلاسم ايليا أبى ماضى فى حيرتها وتساؤلها ،
وقلقها الوجودى :

نحن نحيى فى عالم ليس يدرى سره فهو غيب مجهول
تطلع الشمس كل يوم فما كذ سنائها؟ وفيه كان الاول؟ (١٤٨)

وبديوانيه الجداول والحماثل ، ومنهما استعارت قافيتي البيتين
التاليين :

• (١٤٣) نفسه ص ٣٩

• (١٤٤) نفسه ص ٢٠٣

• (١٤٥) للملاح النائه ص ٤٦

• (١٤٦) للمجلد الأول من ديوان ناه ص ١١٣

• (١٤٧) راجع الصومعة والشرقة الحراء ط ٢ ص ١٥

• (١٤٨) للمجلد الأول من ديوان نازك ص ٦٣

ها هنا تنطق المرائس بالشع **مر وتحنو على مجارى الجداول**
ها هنا تستحم آلهة الأن **هار في الماء تحت ظل الحمائل (١٤٩)**
 ومنها : صدى القراءة لنظرات المنفلوطي وكتاباتة عن السعادة ،
 وكانت بدعة العصر •

وأصدقاء القراءة لتاييس Anatole France ويبدو أن هناك صلات
 وثيقة انعقدت بين الشاعر وتاييس عقب القراءة ، فكلتاها كانت
 حزينة ، شديدة الجزع من الموت ، وكلتاها بحثت عن السعادة فلم
 تجدها ، مع أن نصيب تاييس منها كان أعظم من نصيب ملكة ، وكلتاها
 عبرت عن نفس الشاعر والأحاسيس •

تقول تاييس ... ومع ذلك فقد صبت الحياة على رأسي صفوف
 الآلام والمتاعب ، وما أنذا قد عييت كثيرا ، وضقت ذرعا بوجودي • كل
 النساء يحسدنني طالما حسدت المرأة العجوز الدرداء التي كانت وأنا صغيرة
 تبغيني أقراس الشهد تحت إحدى بوابات المدينة (١٥٠) •

ويقول الشيخ « ثيموكليس » الحكيم للراهب لبافنوس عن نتيجة
 بحثه عن السعادة فزرت إيطاليا ، وبلاد اليونان ، وأفريقيا فلم ألق قط
 عاقلا ولا سعيدا (١٥١) •

وتقول تاييس لبافنوس ، الراهب الذي أضلت خطاه : انظر ،
 إني خفية وحسنا فأجيني ، وأفرغ في حضني الهوى الذى يضنيك •
 إن خوفك لا يجديك نفعا ، ولن تستطيع الفرار مني • أنا جمال المرأة ،
 فيا أيها المعتوه أين المفر ؟ سوف تجد صورتى في بهاء الأزهار ، في أناقة
 النخيل ، وطران الحمام (١٥٢) •

ويقول نسياس لبافنوس ها أنذا ذاهب لأغتسل في الحمام الذى
 أعدته لى كروبيل ومرتال • وأنت ستعود الى صومعتك تركع كجمل
 وديع مجترا التسابيح والتفاويز التي لاكها فمك مزارا وتكرارا ، فإذا جاء
 المساء تناولت الفجل بلا زيت (١٥٣) •

وتقول نازك :

هؤلاء الأثباح ماذا تراهم ؟ **آدميون أم بقايا طيوف**

(١٤٩) نفسه ص ٩٦ •

(١٥٠) تاييس ، ترجمة أحمد الصاوى محمد ص ١٤٠ •

(١٥٢) نفسه ص ٢٣٧ •

(١٥١) نفسه ص ٣٤ •

(١٥٣) نفسه ص ١٩٠ •

وجدوها ما بين هلى الكهوف
ر وجود تمى الكآبة فىه
نت عل عهد آدم وبنيه (١٥٤)

فيم جاوا هنا واية سلوى
فى بعيد الاتفاق تحت دياجى
حيث ما زالت الحياة كما كا
وتقول :

سراح ؟ ماذا يا ايها الزاهدونا ؟
يتهاوى كآبة وسكوننا
نسجت من نقاوة ورواء
ر وهامت مع السنا والنقاء
ايها الراهبون ؟ أين تراه ؟
ن فاين الذى أضلت خطاه ؟ (١٥٥)

ما الذى عندكم من البشر والأف
ليس الا عصر يمر حزيننا
حدثونى عنكم فقالوا قلوب
ونفوس صفت من الزهر والعط
ايها هذا الذى يقولون عنكم
اسم (تاييس) لم يزل يهلا الكو

وكأنا تبحت عنه بالفعل بين جنبات المعبد ، ثم تأخذ فتبحث عن
السعادة مثل ثيموكليس وبدلا من أن تذهب الى ايطاليا ، وبلاد اليونان ،
وافريقيا أخذت تبحث فى قصور الأغنياء ، وعند الرهبان ، ومع الأشرار .
فاذا ما وصلنا أخبرنا الى الاتجاه الجمال والفنى وجدنا المطولة تشف
عن أحاسيس رومانتيكية تنسجم وبيئة الشعاعرة فى منطقة الكراة
الشرقية ، حيث كان يقع المنزل فى منطقة خلوية بين بستانين كثيفين
ملئين بالأشجار الباسقة (١٥٦) ، وحيث كانت تسمع فى الليل أصوات
الذئاب ، وبنات آوى ، والبزبز وغيرها مما كان له أثر بالغ فى ارهاق
مشاعرها الناشئة ، كما تنسجم وحياتها فى فترة المراهقة .

وإذا كنا قد لاحظنا أصداه صوتين متدافعين فى جنبات المطولة ،
فان أحد الصوتين كان مقهورا حزيننا بينما كان الآخر مبهورا بمظاهر
الطبيعة فكلاهما رومانتيكى ، وكلاهما لا ينسجم مع الآخر ، وينلشى فيه
الا أمام الاعجاب بمظاهر الطبيعة بحيث لا نعود نسمع الا صوت الشعاعرة
المتهدج بأمثال هذه الأمنية المذبة .

ات اسوق الأغنام كل صباح
مى وأصلى الى صفيح الرياح
ح وأحيا عمري حياة اله
دى وأرثو الى صفاء المياه

آه لو عشت فى الجبال البعيد
وأغنى الصفاصاف والسرو أنفا
أعشق الكرم والعرائش والنب
كل يوم أمضى الى صفاء الو

(١٥٤) المجلد الأول من ديوان نازك مى ٨٠ .

(١٥٥) نفسه مى ٨٤ .

(١٥٦) لمحات من سيرة حياتى وثقافتى مى ٤ .

سنام والعود مؤنسى ونجى
عبرى لشاعر عبقرى
نى مياه الوادى ومرتعاه
هدد شاعر صفت نفماته
سوى وهمس من النسيم الشادى
ة يجرى الى جفاف الوادى
شاعرى بين المروج الحزينه
ضى حياتى لا فى ضجيج المدينه
من حيث الجمال فى كل ركن
لام الا الموع فى كل عين (١٥٧)

اصدقانى الثلوج والزهر والأغ
ومعى فى الجبال ديوان شعر
افتنى حيناً فتصنى الى حم
واناجى الكتاب حيناً وقربى
وثقاء علب من القثم النشر
وخيرى من جدول معشب الصف
آه لو كان لى هنالك كسوخ
فى سكون القرى ووحشتها الك
ليتنى من بنات تلك الجبال الك
ليتنى ليتنى وهل تبعت الاحد

٢ - أغنية للانسان ١٩٥٠

صياغة جديدة للمأساة الحياة ، بينها وبين مأساة الحياة خمس سنوات ،
ولكن أبياتها تقل عن أبيات المأساة بما يقارب نصف عدد الأبيات .
ومعنى هذا أن بين الأغنية والمأساة تناسباً عكسياً يرتبط بالمقدرة والحجم ،
فمقدرة الشاعر على النظم قد زادت فى الوقت الذى نقص فيه الحجم .

ويرجع هذا فيما نرى الى تطور المفاهيم لدى الشاعر ، وإلى ضيقها
بإعادة النظم فى الأطار المحدد ، والمجال المطروق ، بالإضافة إلى أن العوامل
النفسية والخارجية التى صاحبت نظم المأساة ١٩٤٥ ، وحقت انسجاماً
واضحاً بينها وبين شعور المتلقى ، وأحداث الحياة قد تغيرت أثناء نظم
الأغنية ، مما أعاق الاندماج الكامل فى بعض الفقرات . فأحداث الحرب
العالمية الثانية قد انتهت وحل السلام ، وأخذت أوروبا فى إعادة البناء ،
وإذا فلا معنى لإعادة ما كان ، لأنه فى هذه الحالة سيفقد المتلقى ، ولا تعلل
بأحداث فلسطين ١٩٤٨ التى كانت قد تحولت إلى مأساة ، لأن الشعور
العربى لم يكن قد أخذ بعد يجتر مشاعر المأساة !!

وببدو أن الدوافع لإعادة النظم كانت مرتبطة بإثارة خارجية ترجع
إلى المهارة الفنية أكثر من ارتباطها بإثارة داخلية . وهذه هى سمة
المعارضات التى تدور عادة داخل إطار .

والى شئ من هذا تشير بقولها : وفى عام ١٩٥٠ كان أسلوبى
الشعرى قد تطور تطوراً كبيراً أيام نظمى للمطولة ، فأصبحت مواردي

الأدبية أغزر ، وأسلوبى أكثر صورا ، وثقافتى أغنى ، فلم أعد راضية عن (مأساة الحياة) ولذلك قررت أن أعيد نظمها بأسلوبى الجديد فكانت صوريتها الثانية . وعندما مضيت فى نظمها لاحظت أنها - رغم وحدة الموضوع قد أصبحت قصيدة ثنائية تختلف فى كل لفظة منها عن (مأساة الحياة) فرأيت أن أهبط عنوانا جديدا خاصة وأنتى بدأت أنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح ، بحيث لا أحتمل أن أستبقى العنوان القديم ، ولذلك سميتها (أغنية للإنسان) وقد مضيت فى نظمها حتى بلغت أبياتها ٥٨٦ بيتا من الوزن الخفيف نفسه ، وعند هذا بدأت أشعر بالضيق ، فقد لاحظت أننى مقيدة بالنسخة الأولى ما دمت أعيد نظمها فليس فى وسعى أن أخرج عن الاطار العام للقصيدة الأولى ، وكان على فى أغنية للإنسان أن أبحث عن السعادة فلا أعثر عليها ، بينما كنت قد بدأت أدرك أن السعادة ممكنة ولو الى مدى محدود ، فكيف أوفق بين الموضوع القديم وأرائى الجديدة ؟ واستمعى على الحل ، وقلت لنفسى اننى لا أستطيع مواصلة القصيدة ، ولا بد لى من تركها ، وكان ذلك (١٥٨)

وهى بذلك تنير ثلاث قضايا هامة .

الأولى : تتعلق بالأسلوب ، وامكانية تنكر الشاعرة لأسلوبها السابق .

والثانية : تتعلق بالمضمون ، وامكانية صب الاحساس الجديد داخل اطار سابق .

والثالثة : تتعلق بالقيود التى فرضتها النسخة الأولى .

وكان عليها بالنسبة للقضيتين الأولىين أن تفرق بين بساطة الأسلوب الملائمة للسن والتجربة فى مأساة الحياة فلا تتنكر لها ، وبين التلكؤ فى محاريب الفن ، وأروقة البيان بعد ذلك . كما كان عليها أن تفرق بين الاندفاع العفوية فى مأساة الحياة ، وبين التملؤ المتمهل عما يدور فى الأحاسيس والوجدان ، وما عليها بعد ذلك من حرج فى أن تنور على القضايا التى فرضتها النسخة الأولى ، بل فى أن تنور على إعادة النظم فتتبع ذلك عن اختيار عنوان جديد لطار سابق ، وعن صب أحاسيس جديدة داخل نفس الاطار ، وعن شعور الضيق الذى وقف دون اتمام الأغنية .

ولا تناظر تماما بين هذه الحالة الشعرية ، وحالة الشاعر الانجليزي
 « جون كيتس » الذي أعاد نظم قصيدته هايبريون
 The Fall Hyperion في نسخة ثانية سماها سقوط هايبريون
 لأنها لم تعد تمثل أسلوبه ، فموضوع « جون كيتس » أسطوري يمكن
 تطويع الاطار فيه لأكثر من تناول ، وأكثر من وجهة نظر ، على العكس
 من أغنية للانسان المشحونة بانفعالات متغيرة مع تغير السن ، وتغير النظرة
 للحياة ، والمربطة في جزء منها بالحرب العالمية الثانية التي كانت قد
 انتهت منذ خمس سنوات !!

وقد يخطر على البال أن الساعة أخذت تلوك من جديد معاني
 المأساة ، وبخاصة وأن ظلال المأساة كادت تخيم على الأغنية لولا مسحة
 من ذكاء كلفت الشاعر الكثير ، ووصلت بها الى حالة من الضيق ، وهذه
 المسحة من الذكاء هي التي ميزت أغنية للانسان ١٩٥٠ وأعطت لها الكيان
 المستقل ، واليها استندت الشاعر في ملاحظتها التي تقول فيها : انها
 رغم وحدة الموضوع قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف في كل لحظة
 منها عن مأساة الحياة (١٥٩) •

وعلينا نحن أن نتتبع نقاط الالتقاء والافتراق لتبين الى أي مدى
 كان استقلال الأغنية ١٩٥٠ عن المأساة •

(١) فإذا كانت المأساة قد بدأت بالحوار الهادي بين عنصرين
 متنازعين من عناصر الذات (١٦٠) ، فإن الأغنية بدأت بتصوير اعصار رهيب
 في ليلة مظلمة باردة وممطرة من ليالي الشتاء ، وركزت في تصوير
 الانحسار على العناصر المحتاجة كالأمطار ، والرعود ، والصدى ، والرياح ،
 والبرق ، وبينت الى أي مدى كان طغيان هذه العناصر المحتاجة على عناصر
 أخرى مقهورة كالليل ، والكون ، والسكون ، لتصل من ذلك الى تصوير
 اعصار داخلي يهز أعماقها بعنف ، ولا يستطيع الانفجار •

تري أيمثل الاعصار الخارجي متنفسا لاعصارها هذا الداخلي ،
 وتعبيرا عنه فيكتسب بذلك شرعية وجوده في بداية الأغنية ، ودور
 توظفه في خدمة البناء ؟

أرى أن يكون كذلك ، وبخاصة اذا وضعنا في الاعتبار تلك
 العيارات المعارة من الألم الانساني في الأبيات : الرابع ، والخامس ،

(١٥٩) نفسه ص ٩٠ •

(١٦٠) راجع حـ ص ٤٤ من هذه الدراسة •

والسادس ، والثامن ، وتلك المقابلات الدالة بين الطبيعة المحتاجة في الخارج ، والمشاعر النائرة المكبوتة للشاعرة في الفقرة الثانية من بداية الأغنية .

لنحتكم في هذا الى الأبيات :

طار في ثورة وجن الوجود	في عميق الظلام زمجرت الأم
ق وثارت على السكون الرعود	طاش عصف الرياح والتهب البر
ليل والصمت بالصدى بالبريق	ثورة ثورة تمزق قلب الد
ن عميق الأسى كجرح عميق	ثورة تحت عصفها وقد الكو
ب بقلب الطبيعة الدلهم	صرخات الا عصار أيقظت الرعد
مطر البارد الشتائي يهيم	تتلوى الأشجار ضارعة وال
وفؤاد الاعصار في غليانه	تتلوى في رعشة ، في جنون
ن يريد الخلاص من أحزانه	تتلوى كأنها روح انسا
كل شيء في ليل المحزون	كل شيء في ثورة وانفصال
رة والعزن ، مثلها في جنون	وانا مثلها تمزقني الثو
ها الخيفين في الدياجير حولي	انسا حيث الآلام تطبق جنح
في دمي واكتئاب فوق ظلي	انمع في محاجري ، ولهيب
أرقب الليل والأعاصير حيرى	لم أزل في كابتي وشروى
كان يوما واصبح الآن ذكرى	في عيوني آثار حلم جميل
فذت ثورة الدجى وجنونه	في جمود وقت أرقب من نا
وانا في خواطري المحزونه	ورشاش الأمطار يلطم وجهي
رومن حزني العميق الشديد	يا اعاصير من دماي خلى النا
مة اتي في غيب مملود (١٦١)	ياديحير من فؤادي خلى الظلا

وما ان تنتهى الأبيات بتغليب الأعصار الداخلى على الأعصار الخارجى حتى تتمكن من الانسحاب الى همومها الداخلية ، والى لتدسس في أعماقها للوصول الى جذور هذه الهموم ، والى ربطها بالكون والحياة ، ثم الى الموازنة بين مرحلتين : مرحلة الطفولة ، ومرحلة الشباب ، وهى بذلك تكاد تلتقى بالمأساة .

صحيح . ان المواجيد والهموم فى الأغنية تبتمد قليلا عن المواجيد والهموم فى المأساة ، ولكنه الابتعاد الذى لا يستقل بل يضاف نتيجة

للمبالغة فى تعميم المشاعر تقربا من ربة الشعر ، ولحرقة الاطبلع ،
ولرغبات الشباب التى ترغى فيما وراء الشعور ، ولاصطدام الفؤاد
الرقيق بالواقع الغريب الجديد فهو :

واقع لم يحسه قط من قب	ل وافق من عالم مفقود
ليس يرى ماذا يحس لماذا	تبقى أعماقه فى انتفاض
مثل فى تمزق واصطراع	واحاسيس ماوعاها ماضى
رغبات كالليل غامضة الأص	لء ترغى فيما وراء الشعور
وشعور بقوة فى الدم الجا	رف تبقى كنساقم موقوف
وانبثاق يريد أن يملك النج	م ويسطو على ذوى الأفاق
واندفاع الى محفل وراء الـ	حس فى المستحيل فى الأعماق(١٦٢)

مما أفسد طعم الحياة ، وغير من مذاقها ، وجعل كل شىء حلو فى
عالمها الجديد - أعنى عالم الشباب ينهار •

(ب) وإذا كانت المأساة قد أخذت سمة الاندفاع الحارة فى
التعبير عن المشاعر المتناعة ، والأحاسيس الدافقة ، والبعد عن التأنيق
واقتناس الصور حتى ليخيل للقارئ أن الشاعرة لاتجد عناء فى النظم ،
أو جهدا فى الحوار مع الفكر ، مع أن الفكر وتشقيق معانيه ، واستقصاء
عناصره على مدى مائتين وألف بيت لايمكن اغفاله فى هذا العمل الذى
يمثل بكاره الشعر وحيويته • فإن الأغنية تميزت بالقدره على اصطلياد
الصور ، والتشديق بمعارف القرب ، وميثولوجيا الاغريق ، بل والاعجاب
بالقرب نفسه ، ويكفى للتدليل على هذا أن نعود الى الأبيات الآتية الذكر
من الأغنية لنرى بأنه لايكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة ، والى أن
نعود الى تل الرمال لنرى أنه أخذ فى الأغنية صورة الأولمب (١٦٣) ، والى
مرحلة الطفولة التى أخذت صورة اليوتوبيا (١٦٤) ، والى آدم المطرود من
الجنة وقد أخذ صورة الرجل الأوروبى •

شعره الأشقر الجميل تهاوى
الى مأساة حواء التى شبعت خطاياها بخطايا :

••• الرب الذى سرق النسا و لعباده ونال الشقاء (١٦٦)

• (١٦٣) نفسه من ٢٥٤

• (١٦٥) نفسه من ٢٣٢

• (١٦٢) نفسه من ٢٥٢

• (١٦٤) نفسه من ٢٥٥

• (١٦٦) نفسه من ٢٦٣

مع أنه باصرارها على هذا التشبيه الميثولوجي ترتفع بخطايا آدم وحواء الى مرتبة الاصرار الواعي على التمرد - مع أن الاصرار الواعي على التمرد غير وارد فيما عرف من آثار - حتى تتمكن من إيجاد الصلة الوثيقة بين حواء وبروميثوس * وإلى أن نعود الى حبال الجلال التي تتمنى عليها أن تجع من كل عمر طوته كف « آريس » وهو مازال غضاً (١٦٧) وإلى الهة الفجر « أورورا » التي أطلت على مشهد الدمار المثير الرهيب لحظة (١٦٨) وإلى السلام :

ذو العيون الزرقاء ينبع منها الشـ **عر والحب في صفا، وظهر (١٦٩)**
ثم الى أسطورة السعادة وجوها الميثولوجي الصافي (١٧٠) لنرى الى أى مدى كانت سعادتها بهذه البهامة *

(ج) **وإذا كانت المأساة** قد أخذت طابع الاتجاه الواحد المرتكز دائماً على فقرات ذات عناوين ، فإن الأغنية وإن أخذت نفس الاتجاه إلا أنها تميزت بطابع القصيدة الطويلة التي لا يقطع من تسلسلها إلا بعض الأناشيد التي كانت ترن *

في غبار الحياة ، في مزلق الأيـ **سام في كل معبر مسكون (١٧١)**

وتتردد على شفاة الباحثين عن السعادة من أمثال نداء الى السعادة (١٧٢) ، وصلاة الى « بلاوتس » إله الذهب (١٧٣) ، وأنشودة الرهبان (١٧٤) ، وأغنية تاييس (١٧٥) *

وهذه الأناشيد تشبه أناشيد الكورس التي توظف عادة في خدمة البناء ، وبذا تكون الأغنية أقوى ترابطاً ، وأهمر حبكة ، وأبعد ماتكون عن الانكسارات التي لاحظناها في مأساة الحياة ، أو عن الاختلال الذي أعقب أنشودة الأموات (١٧٦) *

وحتى لا نلجأ الى التعميمات نرى أن تأتي بمثابة وليكن هو الفصل الذي يربط مأساة آدم وحواء بمأساة قابيل ، ثم الفصل الذي يليه وكنا

* (١٦٨) نفسه ص ٢٨٠

* (١٧٠) نفسه ص ٣٠٤

* (١٧٢) نفسه ص ٣١٠

* (١٧٤) نفسه ص ٣٤٣

* (١٧٦) راجع ص ٤٣ من هذا البحث *

(١٦٧) نفسه ص ٢٦٧

(١٦٩) نفسه ص ٢٨٩

(١٧١) نفسه ص ٣١٩

(١٧٣) نفسه ص ٣٢٩

(١٧٥) نفسه ص ٣٥٠

قد أخذنا على هذا الأخير في المأساة عمق الانكسار التي فصلت بينه وبين أحداث الحرب العالمية الثانية (١٧٧) -

ففي آخر الفقرة آدم وحواء من الأغنية نستمع الى هذا الرجاء .

أهدأ أيها الكئيبان ماذا لقلبيكما بقايا هذه
بعض ذكرى من السماء غدا ته **حي بلوى من الأشقياء (١٧٨)**
وهو كما ترى رجاء وان كان مشوبا بالمطف ، مشحونا بالانذار ،
الا أن فيه التمهيد الكافي لشواغل الدنيا ، والتهية لتأبئة أولى مآسى
هؤلاء الأشقياء التي تقص وكأنها تنشد على لسان أحد الرواة .

في الجبال التي تموت بها الأمم **لما رجع من ماضيات القرون**
وكانى هناك أسمع أصدا **لما خطى تستير قلب السكون (١٧٩)**

وما ان تكاد تنتهي من تصوير هذه الخطى بقتل قابيل لهابيل حتى
تنتقل بهارة الى عرض سلسلة من المآسى التي أعقبت الجريمة الأولى ،
والتي هي بمثابة لعنة القتل التي لن تعرف الصمت ، والتي ستظل .

تصبر بالثبات **و تبقى تحز في الأعصاب**
وتحيل الأبدى مغالب والأر **ض قبورا والناس مض ذئاب (١٨٠)**
وتركز على عرق الجريمة الذي لن ينام الى أن يترك الكون في
الغضاء شظايا .

وعرق الجريمة هذا يرتبط بفورة الشر ، ويعيون القتل التي
لن تكف عن مطاردة القتلة (١٨١) ، والتي تشكل كوابيس كالسعال ،
وتجوس الليل خلال استنامة اللاشعور (١٨٢) . وتتساءل ، أين المفر ؟
ثم تنتقل الى حبال الجلاد فتتمنى عليها أن تنسج .

من رجع أغنية الأم **وات من لعنة الجراح النوامي**
من شفاء الأطفال تعلم بالما **وى وبالف في رياح الشته**
من عيون الصبيان ترسم في القلا **ماء أحلام عودة الآباء (١٨٣)**

(١٧٧) راجع ص ٤٤ من هذا البحث .

(١٧٨) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢٦٤ .

(١٧٩) نفسه ص ٢٦٤ .

(١٨٠) نفسه ص ٢٦٩ .

(١٨١) نفسه ص ٢٧٤ .

(١٨٢) نفسه ص ٢٧٤ و ٢٧٥ .

(١٨٣) نفسه الأبيات الثلاثة من ص ٢٧٦ .

لتدخل بخفة - وإن كانت خفة فيها قليل من الاضطراب نظر الطول القصيدة والاستطراد - تدخل الى مآسى الحرب ، وأثرها في الأشياء ، وفي النفوس على السواء ، كي تنتقل بعد ذلك ، وبطريقة معقولة الى البحث عن السعادة .

وهكذا تتميز الأغنية عن المأساة ببنائها المحكم ، المتآزر الفقرات .
(د) وإذا كانت هناك فجوات لم تملأ في المأساة فإن الأغنية قد ملأت الفجوات ، واستكملت الجوانب ، باستنادها على المشاعر الجديدة ، وما فيها من انفعالات متأزمة تختلف في كمها عن انفعالات المأساة .

ففي الفقرة الأولى من الأغنية نجد من الزيادات الحديث عن الشباب ، وعلى تل الرمال في الأغنية نجد التحسر على النشيد القديم ، وعلى شعر الوجود ، وفي آدم وحواء يضاف الحديث عن حواء ، وفي قابيل وهاييل تكثر التفاصيل ، ثم نستمع الى لعنات القتل ، وعرق الجريمة ، وحبائل الجلال ، وآثار الحرب على أحلام الصبايا ، وعلى الشفاء ، والحدود ، والآف ، كما نشاهد الهة الفجر « أورورا » لحظة ، ثم نستمع الى تساؤلات تتردد : لمن يشرق الجمال ؟ ولمن تضحك النجوم ؟ ولمن هذه العذوبة في الأزهار ؟

ولن ترسل العصفير لعن الـ

حب والفؤاد والشذى كل فجر (١٨٤)

إذا انعدمت المسامع والعيون ، ومن خلال الانقاض يصدق الأمل ، وتعلو الأناشيد باحثة عن السعادة :

وهي كما ترى اضافات تميز الأغنية عن المأساة ، ولهذه الإضافات مزايا ، وعليها تحفظات . فمن مزاياها :

١ - إعطاء الكيان المستقل .

٢ - ادخال عناصر جديدة تفوق إمكانات المأساة ، منها .

(أ) العنصر القصصي المستند الى التراث الديني والشعبي ، كقصة آدم وحواء ، وقابيل وهاييل ، ومع أن القصتين مذكورتان في المأساة إلا أن لكليهما في الأغنية بعدا جديدا ، فأدم وحواء في الأغنية تحمل

نمردا فلسفيا يتساوى مع تمرد « برومثيوس » الاله الذى سرق النار لبياده ونال الشقاء ، وفى سبيل ذلك قامت عناصر القصة ببلورة هذا المفهوم الفلسفى الجديد :

ولكن آدم وجواء قدنا را وداسا السماء فى اصرار
او لم يكف أن احسبا جنان الـ غلخه ؟ لم تكف سورة لا حقدار (١٨٥)
ايه حواء كيف عوقبت بالنفـ لى ولولاك ما عرفنا النبوا
أنت يامن بعث الخلود بأحزا ن ليالك واشتريت الشعورا
الخطايا التى اقترفت متبقى شعلا فى وجودنا وضياء
كخطايا الرب الذى سرق لنا ر لعباده ونال الشقاء (١٨٦)

وهو كما ترى مفهوم فلسفى يعتمد عن المأساة بقدر اعتماده عن التراث .

وقايل وهابيل بخاصة تسبح فى ذرى عالية من القص ،
والوصف ، والشعر ، وصوت الراوى ، وتفاصيل الجريئة .
والشاعرة تعترف بأنها ستروى شبه اقصوصة يرجعها الوادى عن .

ولفته بالضباب اللينال ومن مر
ع يفنى الرياح فوق الجبال عندما كان فى الوجود فتى را
غنى الظلمات كل صباح كان يدعى هاييل كان يسوق الـ
من حيلة السماء والأرواح كان فى روحه بقية ذكرى
يلوبان فى صفاء المراعى مقتلته حلما بالشعر والحب
صر من فتنة ومن ابتاع شفتاه ارتعاشتان لا يبـ
ه ويفغو على ظفائر شمره يسقط الليل بالندى فوق جفنيه
ثم هاييل فى صفاء وظهره ذلك الحلم ، ذلك الأبد النـ
ز على شط جنول نفسان كان يوما ينام فى ظلة الجو
العبرى فى سكون المكان حالاً بالآفاق كفاء فى الـ
سأى الى كل فائن مسحور نشوة ملء روحه ، روحه الظه
وخطو القطيع فوق الصخور ليس يصغى الا الى همسة الـ
رة يمشى فى نقمة محمولة لم يشاهد قاييل تقتله الغـ

في يديه سكنته الحافة المده
لم تكن غير صرخة ، غير تلاوي
هذه حزن غير اضطراب قصير
على النبيل المقتول عند الفدير
وآتت ظلمة المساء على العدة
ليس الا لا يلبس يمشى وهيب الـ
حوم في عقلته طيف جريمه
سل وعاد القطيع من دون داعي
خطو نهب الأفكار والأوجاع (١٨٧)

وهي كما ترى تفاصيل مقلقة بالضباب ، ترجمها الوديان والجبال
التي تموت بها الأصدا ، وتحكي عن فتى أبدعت ريشتها في تصوير
حلامه وشاعريته ، وعلقت أنظار الكون بخطواته لتفاجيء بالحلت
الهائل ، والجريمة الأولى . فهي تفاصيل يشع منها الشعر ، وتنبق بها
الاحاسيس ، وتشف فيها الرؤى ، لتعكس بوضوح بشاعة الجريمة .

(ب) العنصر الأسطوري

وهو عنصر يعود بالشعر الى فطرته الأولى ، وبالشاعرة كذلك ،
ويتلام مع تطلعات الباحثين عن السعادة ، وقد استخيمته في تصوير
ما يحيط بالسعادة من غموض مدفوعة الى ذلك اما بنكوص الى احاسيس
الطفولة ، وميل الى الحكايات والقصص ، واما باعتدال في المزاج أخذ يتسلل
الى دياجير النفس ، واما بكليهما معا .

وهذا العنصر الأسطوري يمثل خطوة هامة على طريق النضج الفني
لما يتميز به من امكانيات التجاوب مع اللاشعور الجماعي ، والمشاركة
الوجدانية للباحثين عن السعادة .

ولقد أبدعت في تصوير أبعاده ، واستغلت تمطش البشرية لرحيق
السعادة .

منذ مسرت فوافل البشر الألى وعمر الوجود بضع سنين (١٨٨)

في عملية التصوير هذه ، فترجمت الاحاسيس الى حياة ٠٠ ولكن
أية حياة ؟ انها حياة محجبة بالغموض ، محوطة بالانفاز ، تهفو اليها
البشرية ، وتمثلها في رحيق مقلد بالأساطير ، جهلنا وعاء المكتونا .

نحن نسعوه بالسعادة لكن ليس منسا من ذاقه او وآه
ذلك اللفز ، ذلك العلم المده
جوب خلف الضباب اين تراه؟ (١٨٩)

(١٨٨) نفسه ص ٢٢٠

(١٨٧) نفسه ص ٣٦٥

(١٨٩) نفسه ص ٣٠٣

وأبعدت فتساءلت :

أهو جنينة مجنحة الآله
من حريو السحاب الوابها النا
من جناح الفراش ملمس خدير
.. .. الى آخره
سديم تحيا في عالم لانراه ؟
عمة النسج من خلود الزهور
ها ومن رقة الشلى المسحور (١٩٠)

وتوغلت في أعماق جنينة السعادة هذه فبينت مدى وحشيتها ،
وفظاظتها ، واجهاد البشرية في الوصول الى بابها فـ •

.. هي تلك الجنينة الفظة الوح

شية القلب من بنات السعال

ربما اثنان روحها بصلى آ

هاتبا في الفراغ ملء الليالي

.. ربما .. ربما .. الى آخره (١٩١)

وأخذت مع هذا ترسل رجاءها ، وتضم صوتها الى أصوات الباحثين
الضارعين الى السعادة ، الى

هذه الربة النطاسية الاح

سلس لولان قلبها الصخري

لو اراقت غشاها فوق هلى ال

أرضى والخر وجهها الزنبقى (١٩٢)

ولم تكتف بهذا وانما لجأت الى صوت الحداء الشعبى ، الذى يتردد
على حناجر الجماهير الهادرة ، فى خطوات موقعة مع نبرات الصوت
اللاهت لجموع المتعطشين الى السعادة ، فى نداء الى السعادة :

يا ضبابا من الشلى الشفاف

يا جمالا بلا حدود

يار فيلا مطرا فى ضفاف

ليس يندى بها الوجود

اين تحين فى شغاف القيوم

حيث لا يبلغ الخيال ؟

• (١٩١) نفسه ص ٣٠٦ •

• (١٩٠) نفسه ص ٣٠٤ •

• (١٩٢) نفسه ص ٣٠٧ •

ام تجوين فى بحر النجوم زورقا يعبد الجمال (١٩٣)

واستمرت هكذا الى « بلاوتس » اله الذهب ، الذى اضافت به الى ما سبق البراعة فى استبطان مشاعر العبيد الجائعين ، واندفاعهم نحو الرئين الاحب ، باسم معبودهم الذهب .

وهذه بلا شك قدرات هائلة تضاف الى عملية الابداع .

وأما عن التحفظات التى أخذت على ملء الفجوات التى كانت متروكة للحدس والخيال فى مأساة الحياة ، فتتمثل فى تسطيح جوانب من التجربة كان يشع فيها الغموض الشعارى الجميل ، كالحديث عن الشباب ، وشعر الوجود . فـ

الشباب الذى يسمونه نه
والشباب الذى أسميه احسا
الشباب الكئيب حين يفيق الـ
ويسرى فى تفجع جثة الـ
فى شجناب الشعور والرغبات
سبا عميقا بكل ما فى الحياة
حائم القلب شاردة مستظارا
ضى الفريق الثاوى وكيف توارى (١٩٤)

فهذا الشباب بتقسيماته العقلية يذكرنا بالمذهب الكلامى الذى كان قد ظهر بوضوح فى أنشودة السلام من مأساة الحياة (١٩٥) .

وشعر الوجود ، وتقصد به سحر الوجود أيام الطفولة العذبة البيضاء ، وكان قد ولى وراح .

أين شعر الوجود؟ أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد
كل شيء قد علا أشبه بالقلب ر وهيا ملفعا بالسواد (١٩٦)

فهذا الشعر باضافته الى الوجود غليظ ، لا يليق بسحر الوجود ، ولا بظلال البساطة الفجة الحلوة ، التى راحت تنهار فى استسلام ، ويزيد من غلظه ما أسفر عنه ، لقد أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد !!
أما كيف يكون ذبول الرماد هذا فعليه عند الشاعرة !!

وما دفع الشاعرة الى هذا الا ارادة استقلال الأغنية ، وتمييزها عن المأساة .

(١٩٤) نفسه ص ٢٥١ .

(١٩٣) نفسه ص ٣١٠ .

(١٩٥) راجع ص ٥١ من هذا البحث .

(١٩٦) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢٥٧

(هـ) وإذا كانت الشاعرة قد لجأت في المأساة الى ما يقال له حسن التقسيم في البحث عن السعادة ، وتتبع مظان وجودها ، واستعراض هذه المظان بصورة آلية لاتخرج عن التعداد والسرمد ممثلة في قولها : فهي أنا ليست سوى العطر وهي أنا في الصوم ، وهي حيناً في الائم ، وهي في شرع بعضهم ، وفي شرح آخرين ، وهي حيناً في الحب الى آخره .

فانها في الأغنية فاقت في حسن التقسيم هذا ، وابتعدت عن السرمد بتطويل الفقرات ، ونسبة الأقوال الى الآخرين على سبيل الحكاية عنهم ، واستخدام العنصر الأسطوري : جنية السعادة ، وربة الدير ، وربة الحب الى آخره ، وكأنها كانت تحس بأنها لن تعود الى تقصى خطوط التقسيم برد العجز على الصدر ، فأودعت في آيائها كل ما تملك من حيوية وحرارة :

حدثونا عنها فقالوا فتاة غمست في الحرير شوق صباها
ليس تقوى على الحياة اذا جا عت الى رقة القصور رؤاها
فهي للأغنياء تبسط من اهد لهاها الناعمات الف خميل
وعلى شعرها الميرى يقضو ن ليايهمو كحلم جميل
ثم قالوا جنية تتبع الرهد بان والزاهدين حيث افلوا
مثلهم تشق السكون ويرضي ها مكان النعيم خبز وماء (١٩٧)

(و) وإذا كانت المأساة قد انتهت بالياس من العثور على السعادة ، وكان على الشاعرة في الأغنية أن تسير على نفس المنوال في الوقت الذي كانت قد بدأت تدرك فيه أن السعادة ممكنة ، ولو الى مدى محدود (١٩٨) وكان عجزها عن التوفيق بين الموضوع القديم ، وآرائها الجديدة سبباً في ضيقها ، والانصراف عن اتماها ، فان الأغنية ورغم ذلك تختلف عن المأساة نظراً لاستجابتها ربما بدون وعي لما كان يدور في العقل الباطن . ويتضح ذلك من

١ - اختفاء الصوت الآخر الباحث عن التماسه ، ومع أن الأغنية حافلة بالكثير من الصور المأساوية الا أنه باختفاء هذا الصوت الآخر تخف حدة الاكتئاب لتصبح أكثر تلاؤماً مع النهاية الحافلة بأناشيد الباحثين عن السعادة .

٢ - الانصراف عن مجابهة القدر الذى مازاد فى الأغنية على أنه
مارد عملاق حاك قصة الحياة بالدمع والنار (١٩٩) ، وهذا يدل على اعتدال
فى المزاج أخذ يتسلل الى الأعماق ، ويشكل الأغنية بأحاسيس تبتعد
الى حد ما عن أحاسيس المأساة .

٣ - ما أسفر عنه تعبير المساء الجميل فى هذا البيت :

المساء الجميل حدثنى عن — هم أقاصيص كلها أحزان (٢٠٠)

فقد وضع فى مطلع الأغنية ، وفى زحمة صور مأساوية ، وليس
لهذا من تفسير إلا أنه قد ند عن نفس مطمئنة ، أخذ اطمئنانها يتسلل
عبر منافذ اللاشعور .

٤ - الحملة العنيفة على مآسى الحرب بتفصيلاتها الرهيبة التى
نم تدع مكانا أو زمانا ، أو معنى ، أو مبنى الا وبيئت آثار الدمار فيه .
والشاعرة بذلك ملتزمة ، ولكن بأسلوب فنى يبتعد عن الجهر والخطابة ،
ويشف عن معان ايجابية تنفر من الحرب ، وتدعو الى السلام ،
والدعوة الى السلام عمل ايجابي يحمل معنى الأمل للبشرية ، وللشاعرة
على السواء .

٥ - الثورة على كل ما من شأنه أن يقلل من جمال الاحساس
بالكون والحياة ، وهى بذلك ترتبط بالجمال ، وهو أكثر القيم المليا
حيوية وتدفقا بالامل والحياة .

ولقد تجلى هذا فى أكثر من موضع فهام أولاء الحيارى التى
أبقت لهم قصة الحرب اضطرابا لا يقر .

وحجودا يكاد يكفر بلقرو ح وشكا فى كل شيء يمر (٢٠١)
لايكادون يستمتعون بما فى الكون من جمال .

ربما أبصروا على الأثق انه سان قوس الأمطار يقطر شعرا
كل لون يذيع فى خاطر الفير م نشيدا يلوب شهدا وعطرا
وهم يسحبون القمامهم فو ق تراب اللال والبفضاء
وأنفهم الرمادية الجدد به قبر الجمال والايحاء (٢٠٢)

• (٢٠٠) نفسه ص ٢٤٩

• (١٩٩) نفسه ص ٢٦٠

• (٢٠٢) نفسه ص ٢٩٣

• (٢٠١) نفسه ص ٢٩٢

ولذا فانها تصرخ بكل مافى اعماقها من ثورة :

اشجى ياغيوم وانظفنى يا
ومن يشرق الجسمال ؟ النس
ومن تفسحك النجوم ؟ لن تس
ومن ترقص الفراشات سكرى
ثم تعود فتكرر :

اغناء ولا مسمع تؤوى الي
وجسمال ولا عيون تحوكم الي
لحن والحب فى كؤوس الشعور ؟
حب منه حلمها المسحور ؟ (٢٠٤)

٦ - الحلقة والنعم فى البحث عن السعادة :

من بعيد خلف الغيوم التى ته
ربما لاح بارق كشراخ
شرفاها فى دربنا الجهول
ايضا الرعد فى الظلام الثقيل (٢٠٥)

وهو أن البحث لم يوصل الى اكتشاف رحيق السعادة ، الملفف
بالأساطير الا ان مجرد البحث ايجاب وتدفع وحيوية ، وارتباط بأمل
مازال يحده البشرية الى هذا المنبع المحبوب .
٧ - الفهم الصحيح للمنى الخلود .

والخلود أعيق من مجرد الكيان ، والمكان ، والظل الفانى ،
والقصة المعادة ، والوتر المخنوق ؛ لأنه المنى العميق الباقي فى
سكون الوجود .

ستقول الحياة انا مردنا
ان شبيئا منا عميقا سيبقى
فى حفيف الأوراق تسحبها الريح
فى بروق الشتاء تقتحم اللي
فى ارتشاف الظلام للقمر الأب
فى انشاني فلاحتين تجسوبا
وملأنا الحياة شعرا وفنا
فى سكون الوجود لحننا يغنى
ح على الأرض فى وجوم الخريف
ل وفى عاصف الرياح الخفيف
يقى فى الصيف فى سكون المساء
ن مع الفجر دولة الأنداء (٢٠٦)

وهو فهم يختلف تماما عما كان فى كآبة الفصول الأربعة فى
فى مأساة الحياة من تغليب عناصر الذبول ، والفناء فى الشتاء
والصيف والخريف .

- (٢٠٤) نفسه ص ٢٩٦

- (٢٠٦) نفسه ص ٢٠٢

- (٢٠٢) نفسه ص ٢٩٤

- (٢٠٥) نفسه ص ٣٠٠

وهي بكل ذلك تقترب من أغنية للانسان بنفس المقدار الذي تبتعد فيه عن مأساة الحياة •

٣ - أغنية للانسان ١٩٦٥

نسخة معدلة من مأساة الحياة • ليس فيها مافي نسخة ١٩٥٠ من اعادة للنظم ، أو ارادة للتغيير ، لأن الأمر لم يتعد كما تقول مجرد الرغبة في نشر المأساة كما هي دون تعديل (٢٠٧) •

وحدث أنها جلست ذات صباح تنسخ مأساة الحياة معدلة كلمة هنا ، وشطرًا هناك غير أنها ما كادت تضي صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع ، وتشمل كثيرا من الأبيات • وبعد يومين وجدت أنها - كما تقول - تغير القصيدة القديمة تغييرا كاملا ، دون أن تستبقى منها لفظة واحدة •

وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة في عام ١٩٦٥ (٢٠٨) • وواضح من كلام الشاعرة أن هناك تغييرات عفوية واسعة حدثت أثناء نسخ المأساة ، واعدادها للنشر ، وأن هذه التغييرات هي التي ميزت الأغنية ١٩٦٥ عن مأساة الحياة ١٩٤٥ ، وأعطت لها الكيان المستقل •

غير أن المتأمل يرى أن هذه التغييرات ليس كما تدعى الشاعرة كاملة ، لأن واقع الأغنية ينفي ذلك • ويكفي أن أبيات المأساة بعينها ظلت مسيطرة على فقرات الأغنية الى الحرب العالمية الثانية أى الى ما يقرب من مائة وخمسة وعشرين بيتا من مجموع أبياتها البالغ ستمائة بيت - باستثناء أبيات متناثرة هنا وهناك أشبهه ما تكون بالتطريز على ثوب مطرز •

وهذه الأبيات المسيطرة والممتدة من المأساة طبعت الأغنية ١٩٦٥ بطابع المأساة حتى في الأساليب والصور ، بل وحتى في العناوين مناجزة بذلك محاولات الشاعرة لتطوير المأساة لأسلوبها الجديد •

وحول الصراع بين محاولات التطوير هذه ، ومحاولات المأساة بهيلمانها القديم فرض سيطرتها على الأغنية ١٩٦٥ تدور الدراسة •

فهناك اضافات جديدة حاولت بها الشاعرة تشكيل ملامح الأغنية ١٩٦٥ ، واستقلالها بعيدا عن المأساة • منها •

(أ) تعديلات في عناوين بعض الفقرات ، فأغنية للإنسان بدلا من مأساة الحياة ، وذكريات الطفولة بدلا من على تل الرمال ، وآدم وفردوسه بدلا من آدم وحواء ، وبين القصص بدلا من بين قصور الأغنياء ، وفي دنيا الرهبان بدلا من عند الرهبان ، وفي دنيا الأشرار بدلا من مع الأشرار ، وفي عالم الشعراء بدلا من مأساة الشاعر .

(ب) الاستغناء عن بعض العناوين ، ودمج بعض الفقرات في بعض كقبايل وهابيل التي اندمجت في آدم وفردوسه ، وعيون الأموات وأنشودة السلام اللتان اندمجتا في الحرب العالمية الثانية ، ثم الانصراف عن بقية الفقرات ابتداء من عند العشاق الى الرحيل - أى الانصراف عما يقرب من نصف المطولة .

(ج) نقل بعض الأبيات من سياقها الذى كانت فيه فى مأساة الحياة الى سياق آخر يتلاءم مع مافى الأغنية من حذف أو إضافة ، وهذا أمر طبيعى مادامت الأغنية قد أخذت تستقل بوجودها عن المأساة .

(د) إضافة أناشيد الرياح ١ و ٢ و ٣ و ٤ و ٥ الراصدة لتطلعات البشرية الباحثة عن السعادة ، والمقبة على محاولات الاخفاق ، والمهيئة بموسيقاها ذات العزيف ، وبحكايات الرياح التى لا تموت للفقرات التالية لكل أنشودة على حدة .

(هـ) إضافة صور أخرى وجوانب لم تعالج فى المأساة من قبل كصورة الحرب التى كانت :

٠٠٠ يوم أشعلها صو رة حلم مضوا الاستار
غلفوا هاله بومض بريق من سنا المجد والرؤى والفغار
فاذا نهبها دم وشذاها لهب أكل اللظى وهجر
واذا مجدها شقاء طويل ليس ينجاب ليله المحرور (٢٠٩)

وكالثقة بالله ، والاطمئنان الذى أخذ يتسلل الى قلبها منذ مطلع الاغنية وينعكس على معالجتها للأشياء .

نهم القتل فى عروكك قدا ن له ان ينم ان تنسبه
فالتجىء للسما حيث المني وال رى حيث الفضا حيث الله (٢١٠)

(و) - توليد معان جديدة من مواقف سابقة تناولتها المأساة معتمدة على أن للحقيقة الواحدة أكثر من جانب ، فملاك السلام فى مأساة

الحياة يختلف في اطار تحركه عن نشيد السلام في اغنية للانسان .

تقول الشاعرة في مأساة الحياة :

ياملاك السلام اقبل من الأج
ابك للراقدين في وجمة الو
طف بهلى القبرى لتلمس آها
وارحم الصارخين في سرد الأم
سواء واهبط على الوجود الكئيب
ت واشرق على الظلام الرهيب
ت الحزاني والساعين القلمه
راض بين الاحزان والأدواء (٢١١)

وتقول في اغنية للانسان :

يانشيد السلام يماكننا في
رف فوق الدنيا العزينة وابعث
طف بانفامك النشأوى على هـ
بنسلك الرحيم رطب شفاها
قمر أحلامنا وراء منانا
لحن حب في تيهنا ودجانا
لمى القبرى المستباحة المهلومه
ظامئات أو جبهة محمومة (٢١٢)

تقول هذا فلا تتعارض الأبيات ولا تتكرر ؛ لأنها تنفذ الى جوانب
أخرى غير الجوانب التى عالجتها المأساة .

فملاك السلام فى الأبيات الأولى عليه أن يقبل من الأجواء ، وأن
يهبط وأن ييكى ، وأن يرحم ، وأن يطوف . . . الى آخره مما يتناسب
وطبيعة الملاك ، وصورة تحركه ، بينما نشيد السلام ساكن فى قمر
أحلامنا وراء منانا ، وما دام كذلك فعليه أن يرف ، وأن يبعث أنفامه
النشأوى ، وأن يوطب بنداء الرحيم شفاها ظامئات ، أو جبهة محمومة .

فمجالات رؤاه بتأمل الأبيات تختلف عن مجالات رؤى الملاك ، وعلى
هذا تدور أبيات الأغنية ١٩٦٥ ابتداء من الحرب العالمية الثانية الى
الخاتمة .

(ز) نثر بعض الجوانب المكثفة فى المأساة وكشفها وتوضيحها
بإضافة بعض الأبيات فى الأغنية ، توها منها بأن الانتقال بين الفكرة
إلى تحتل عنها ، والفكرة التى ستنقل إليها واسعة ، غير مبررة
فكريا ، وقد حدث هذا حينما كانت تتسالم فى الفقرة الأولى عن مصيرها ،
وعما يستتبعه التساؤل عادة عن مصير الفرات ، وعن القبر الذى أعد ،
وكيفيته .

..... أهـسو كهف مل، أنجائه الظلام الداجي ؟
 أم ترى زودقى ميغرق بي يو ما فأنوى فى ظلمة الألباج (٢١٣)

ثم انتقلت بعد ذلك الى الحديث عن الأرحام التى تلعب بها ، والتفكير الذى يؤودها ، والسؤال الطبيعى عن الموت وما يحيط به من غموض .

لهفتى يا حية كم تلعب الأرو هام بي ؟ كم يؤودنى التفكير
 أبدا أسأل الليلى عن الموت وماذا ترى يكون المصير ؟ (٢١٤)

وهو انتقال طبيعى ليس فى حاجة الى اضافة بيتين جديدين
 مستخدمين كعتبة للبيتين الأخيرين بهدف توضيح غرامها بالسر الذى

..... يصرخ من أين ن ؟ الى أين ؟ ما مصير حياتي ؟
 وأمامى الفق من الصمت والألم غاز ضلت فى تيهه خطواتي (٢١٥)

فغرامها بالسر واضح من التساؤلات الكثيرة ، والحيرة !

كما حدث بعد هذه الأبيات بقليل حينما أخذت تتحدث عن حيرتها
 أمام قوى الكون ، وعجزها الدائم حيالها ، وبدلا من الاكتفاء بأبيات
 المساسة المتميزة بالتحدى والانفعال الصارخ التى تقول :

فليكن يا حية لن أسأل الليلى
 امنعني عمر الزهور فلن أبدا
 ما الذى ينفع البكاء وما يصـ
 كن يزيد البكاء يوما على عمـ
 ولتجر عني الحياة كؤوس الـ
 هل ستصفي الى رجائي المنايا
 ل عن السر فاحكمي كيف شئت
 كي ومدى الأيام لي أن رغبـ
 غي الى الصارخين قلب القضاء
 رى ولن يرحم الملمات شقائي
 حزن والياس ما يشد شقاها
 ان تمنيت صمتها ودجها (٢١٦)

أخذت تنثر معاني الأبيات ، وتعرىها ، وتتلعب بمواقع الكلمتين
 الحياة والأيام فتقول :

فليكن يا أيام لن أسأل الليلى
 امنعني عمر الزهور فلن أبدا
 ولماذا أبكي ؟ وهل يردع الصـ
 كن تزيد السموع يوما على عمـ
 ل عن السر فاحكمي كيف شئت
 كي ومدى الحياة لي أن رغبـ
 ح المنايا ؟ وهل يحس القضاء ؟
 رى غملا رقدة غملا انظفـ

• (٢١٤) نفسه ص ٢٦

• (٢١٣) نفسه ص ٢٥

• (٢١٦) نفسه ص ٢٧

• (٢١٥) نفسه ص ٣٠

ونصيف :

ولو انسى احببت موتى وناديت دجاء باجمل الاسماء
هل يجيب الملمات وغبتى الحرى ويأتى مليا لناديتى ؟ (٢١٧)

فتبسط الى مستوى من النثرية والوضوح كانت فى غنى عنه .

وقس على ذلك البيتين السابقين على تغير مذاق الطفولة :

قد تجلت لى الحقيقة طيفا غيبيا فى عقلته جنون
وتلاشى حلم الطفولة فى الماضى ولم يبق منه الا الحنين (٢١٨)

مما لم تكن فى حاجة اليه ، ولكنها محاولات الاضافة لتشكيل
الملامح الجديدة ، واثبات الكيان المستقل .

وان كان ذلك ليس دائما فاحيانا ما تستخدم العتبات المضافة فى
مكانها الملائم كهذين البيتين السابقين على مناجاتها لشاطىء السعادة .

لم ازل اقتل الليالى بحثا عن ديار السعادة البشرية
دون ياسى بحث دون كلال فى قفار ممتدة ابدية (٢١٩)

(ج) تعديلات فى بعض الأشرطة والكلمات ، وهذه التعديلات بخاصة
لها وقفة تستحق التأمل ، لما فيها من ارتباطات غير واعية بتغير النظرة
للحياة ، فأحاسيس الشاعرة فى بداية الأربعينات تختلف بالضرورة عن
أحاسيس الصبا ، وطراوة الشباب .

وعلى سبيل المثال نأتى ببعض الأبيات من هنا وهناك لنرى ما فيها
من دلالات .

تقول الشاعرة فى مأساة الحياة :

هل فهمت الحياة كى الهم المو ت وادنو من سره المكنون (٢٢٠)

وتقول بعد تعديل البيت فى أغنية للانسان :

هل فهمت الحياة كى الهم المو ت، وللهموت صمت قلباضنين (٢٢١)

فنرى بين البيتين بعد ما بين الاندفاع العفوية ، وبين البحث عن

• (٢١٨) نفسه ص ٣٦٨

• (٢٢٠) نفسه ص ٣٦

• (٢١٧) نفسه ص ٣٦١

• (٢١٩) نفسه ص ٣٦٣

• (٢٢١) نفسه ص ٣٦١

الصورة حيثما تكون حتى ولو كانت على حساب المضمون ، اذ الفهم في البيت الأول خطوة في سبيل الاقتراب من السر الذي لن تستطيع الاقتراب منه حسب طبيعة الاستفهام الانكارى ، وليس بالضرورة أن يكون القلب الضنين ملتزما بالصمت فى كل حال ، فلربما ندعنه رغم ضيقه وشحه شيء من الأسرار - أعنى أن القلب الضنين أحيانا ما يبوح بالسر - وهو ما لم تذهب اليه .

وهذا البعد يمثل الاتجاه الأسلوبى للشاعرة فى طورها الجديد .
وتقول فى مأساة الحياة :

ها أنا الآن حيرة وذحول بين ماضى ذوى وعمر يمر (٢٢٢)
وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيت :

لم أزل ملك حيرتى وذھولى بين ماضى ذوى وعمر يمر (٢٢٣)
فترى بين البيتين بعد ما بين الاحساس الطارىء بالمأساة -
ها أنا الآن - فى البيت الأول ، والاحساس المتفعل والممتد بامتداد حياتها
التي عاشتها فى ظل المأساة ، حيث انها ماتزال ملك الحيرة والذحول .
وتقول فى مأساة الحياة :

ياضفاف الأفراح ياليتنى أعد رف شيئا عن أفك المجهول
لم أعد أستطيع أن اكتم الشوق ق فاين يا ضفاف وصولى (٢٢٤)؟
وتقول بعد تعديل البيت فى أغنية للانسان :

ياديان الأحلام يا شاطئ الغد طلة يلى يفسمك المجهول
لم أعد أستطيع أن اكتم الشوق فكيف الوصول؟ كيف الوصول (٢٢٥)؟
فترى بين الأبيات بعد ما بين العواطف المتأججة فى فترة الصبا ،
وبداية الشباب ، وبين سرحات الخيال ، وعقل الانفعال فى فترة الكهولة .
وتقول فى مأساة الحياة :

أبدا اصرف النهار على التل وابنى من الرمال قصودا
ليت شعري أين القصور الجميلا ت وهل عن ظلمة وقبورا (٢٢٦)

• (٢٢٢) نفسه ص ٢٦٣

• (٢٢٥) نفسه ص ٣١٣

• (٢٢٢) نفسه ص ٢٩

• (٢٢٤) نفسه ص ٢٩

• (٢٢٦) نفسه ص ٢١

ونقول فى الأغنية بعد تعديل البيتين :

فى ظلال النخيل أبنى قلاعا وقصورا مشيدة فى الرمال
أسفا يا حياة أين رمال وقصوري؟ وكيف ضاعت ظلالى (٢٢٧)؟

فترى بين الأبيات بعد ما بين الجمال ، حيث العواطف المشتعلة ،
والصبا الساذج والتصوير الحلو لمراتع الطفولة • والجلال ، حيث
العواطف الهادئة والنظرة المتطاولة الشامخة الى مراتع الطفولة التى
جعلت من القصور الجميلة قلاعا ، وقصورا مشيدة فى ظلال النخيل •

وتقول فى مأساة الحياة :

ذهب الأمل لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كنت ت رحيقا يلوب فى أفداحى (٢٢٨)

وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيتين :

ذهب الأمل لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كا نت رحيقا يلوب فى أفداحى (٢٢٩)

فترى بين الأبيات بعد ما بين كنت وكانت - أعنى ما بين الاحساس
الحاد المتدفق من أعماق النفس ، المندمج مع الحياة ، والاحساس
الهادئ ، المنفصل عن الحياة ، والراصد لها من على البعد •

وتقول فى مأساة الحياة :

كان هذا الوجود مملكتى الكب رى فىا ليتنى أعود إليها
ليت هذى الرمال تسترجع السعد ر وليت الربيع يحنو عليها (٢٣٠)

وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيتين :

كان هذا الوجود مملكتى الكب رى فىا ليتنى أعود إليها
ليت الرمال يسترجع الأمل راد والشعر والجمال الطريا (٢٣١)

فترى بين الأبيات بعد ما بين الانفداعة الأولى ، وتمنيات النكوص
لمرحلة الطفولة ، وبين التعمق والهدوء الذى أخذ يسترجع الماضى ،
ويتلى مظاهر الجمال على مهل •

• (٢٢٨) نفسه ص ٣٢

• (٢٣٠) نفسه ص ٣٤

• (٢٢٧) نفسه ص ٣٦٥

• (٢٢٩) نفسه ص ٣٦٦

• (٢٣١) نفسه ص ٣٦٧

وتقول فى مأساة الحياة :

كم زهور جمعتها لم تلد منى ها الليالى شينا سوى الأشواق
كم تعاليل صفتها فثيت الا خيالا يؤود قلبى الباكي (٢٣٢)

وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيتين :

كم زهور جمعتها وعطور سرقتها الحياة لم تبق شيا
كم تعاليل صفتها بدتها وتبقى تذكراها فى يديا (٢٣٣)

فترى بين الأبيات بمسا بين الألم المتجدد ، والاحساس المطفئ
بتفלת الحياة •

وتقول فى مأساة الحياة :

لم اعد استطيع ان احكم الزه ر وادعى النجوم فى كل ليل
هل انا الآن غير شاعرة حى رى وهل غير هيكلى المضمحل (٢٣٤)

وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيتين :

لم اعد استطيع ان احكم الزه ر وادعى النجوم فى كل ليل
هل انا الآن غير شاعرة تد لك سر الكون الجديب المل (٢٣٥)

فترى بين الأبيات بمسا بين الشعور بالحيرة والاضمحلال ، وبين
التفلسف الماساوى حول الكون والحياة •

وتقول فى مأساة الحياة :

كلما شمت زهرة صود الوه سم لعينى قاطف الأزهار (٢٣٦)
وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيت :

كلما ابصرت عيونى أزها را تذكرت قاطف الأزهار (٢٣٧)

فترى بين البيتين بعد ما بين التجسس من الحياة ، والاطمئنان الى
الحياة • وهكذا ترى الأغنية وان كانت قد تميزت عن المأساة فى بعض
ركائزها الهامة ، الا أنها مع هذا التميز لم تأخذ كيانها المستقل ،
أو ملامحها الخاصة ، فإغنية للانسان ١٩٦٥ مع كل ما حلت فيها انما هى
نسخة معدلة من مأساة الحياة •

• (٢٣٢) نفسه ص ٣١٧

• (٢٣٥) نفسه ص ٣٦٨

• (٢٣٧) نفسه ص ٣٦٩

• (٢٣٢) نفسه ص ٢٢

• (٢٣٤) نفسه ص ٢٤

• (٢٣٦) نفسه ص ٢٥

في ختام المطولة :

في ختام الدراسة عن المطولة بصورها الثلاث رأينا كيف كانت مأساة الحياة ١٩٤٥ هي المرتكز الأساسي للدراسة ، وكيف كانت الأسئلة التي طرحناها في بداية المأساة هي المنطلق الهام لتسليط الضوء على الجوانب المتعددة ، وكيف كانت محاولات التقصي للاجابة على كل سؤال ، ثم على كل الأسئلة هي غاية ما تمكنا من الوصول اليه في الدراسة .

ورأينا كيف أفدنا من لمحات الشاعرة عن حياتها وثقافتها ، كما عرفنا مدى قرب أو بعد الصورتين الأخيرتين للمأساة : أغنية للانسان ١٩٥٠ ، وأغنية للانسان ١٩٦٥ من المأساة الأم . ومن خلال التنظير والاتصال والانفصال رأينا كيف تبينت الملامح ، واتضحت الرؤى واستقام الأمر . وما كان يمكن لمثل هذا العمل بصوره الثلاث أن يسير في غير هذا الاتجاه ، وبخاصة اذا ما وضعنا في الاعتبار ان كلتا الصورتين الأخيرتين للمأساة ستعرض مرة أخرى في ظلال المرحلة التي كتبت فيها - كما ذكرنا في المقدمة - كما لا يمكن في نهاية الدراسة أن نجمع النتائج في سطور ، فنتائج الدراسة هي في المتابعة الدينامية للدراسة ، وتطورها ، وفي المشاركة الفعالة لتتوق الأعمال الثلاثة ، والوصول الى أعماقها ومداها .

بقى من ملامح هذه المرحلة ديوانها عاشقة الليل .

٤ - عاشقة الليل .

وعاشقة الليل هو ديوانها الأول الذي قدمها للعراق ، وللعالم العربي في سنة ١٩٤٧ شاعرة كبيرة ، وكان عمرها اذ ذاك أربعاً وعشرين سنة . وقد نظمته في قصائد غنائية متعددة .

ولنا على هذا الديوان ملاحظتان :

الملاحظة الأولى :

إن الشاعرة - وقد أحسنت صنعاً - وضمت لكل قصيدة تاريخاً محدداً باليوم والشهر والسنة ، وهذا التاريخ المحدد سيساعدنا على استكشاف عواطفها ، وتبج نبضاتها في هذه المرحلة المبكرة من حياتها ، وبالتالي سيساعدنا على تصنيف مشاعرها ، وتبجها في دواوينها التالية . ثم على تمييزها عما يستجد بعد ذلك من عواطف وانفعالات .

الملاحظة الثانية :

إن الشعارة نظمت ديوانها لا على حسب تواريخ الميلاد للقصائد وتتابعا ، وإنما على أساس من المبدل القوى ببعض القصائد المتميزة ، ومن الترابط الشكلي .

فالقصيدة الأولى « ذكريات محوكة » بمشاعرها المتصارعة المحتدمة ترتبط « بذكرى مولدى » التى أهدتها الى صديقة الطفولة « كاملة » وبهذين البيتين المعبرين عن أحد جوانب أزمتها العاطفية .

لافتؤاد معى يشساركنى حز نى ويكى على شىبابى الدجى
لا فليق فى غربتى ووجومى غير قلبى الشجى ودمعى النقى (٢٣٨)
وكلتاهما ترتبط وثيقا بقصيدتها التالية « الحياة المحترقة » التى كتبتهما وهى فى قمة الأزمة عندما ألقت بمذكراتها الى النار .

ولن نعدم تلمس الخيط الواصل بين القصائد فى الديوان اذا ما نحن تتبعنا ذلك .

وعلى أساس من الملاحظة الأولى - أعنى تواريخ الميلاد للقصائد باليوم والشهر والسنة أرى أن قصائد الديوان تسير فى خطين ، يتلاقيان حيناً ، وينفصلان أحياناً ، ولكنهما فى كل حال يرتبطان بأحاسيسها الرومانتيكية ، ويتمايزها الذاتية ، التى تأخذ شكلاً فنياً متميزاً فى بعض الأحيان كما فى شجرة الذكرى (٢٣٩) ، والعودة الى المعبد (٢٤٠) ، ومدينة الحب (٢٤١) ، ولكنها مع هذا لا تخرج عن الذاتية والمباشرة ، وهذان الخطان هما :

١ - أحاسيس الحب والحرمان .

٢ - الرومانتيكية .

وعلىنا أن نسير مع كل اتجاه لنصل فى النهاية الى نفس النتيجة - أعنى تفاعل قصائد الديوان ، وتعبيرها عن مرحلة شعورية واحدة .

وأول هذين الخطين هو أحاسيس الحب والحرمان .

أحاسيس الحب والحرمان .

(٢٣٨) المجلد الأول من ديوان نازك الملائكة ص ٤٨٥ .

(٢٣٩) نفسه ص ٦٦٦ .

(٢٣٩) نفسه ص ٦٠٣ .

(٢٤١) نفسه ص ٥٦٨ .

وهي أحاسيس لها سند من الواقع ، فالشاعرة تذكر باليوم ،
والشهر ، والسنة ١٩٤٥/٦/٢٦ مرور عام كامل على اللقاء الأخير لها
معه في قصيدتها « بعد عام » وتذكر أن هذا اللقاء الأخير كان بالصدفة
الحلوة في يوم الثلاثاء - الساعة العاشرة من صباح ١٩٤٤/٦/٢٦ .

... في الشارع الصاحب الم تـد والشمس في صفاء الأثير
وتذكر أن هذا اللقاء كان ندى فوق قلبها المكسور ، كما تذكر أنه
كان لقاء متحفظا .

... لم نبسّم لم أحدثـك بك بما في فؤادي المعصور
وأنه كان :

لحظة ثم أجهز الزمن القـا سي على قلب حلمي المسحور
سرت يمني وسرت يسرى ولم يـبـ ق سوى ثورتى وناد شعورى
وتصف حياتها في هذا العام - أعنى الذى أعقب هذا اللقاء الأخير -
وصفا ينضح بالألم ، فلكتابة مسيطرة ، والميوز طمأى ، واللفظة
مستبعدة ، والروح في عاصف من لهيب ، و

الليالى تمر تبـيها الأيـام فى بطنها المـل الرتيب (٢٤٢)
كما تصف جانب الترقب والانتظار ، والتمزق ، والهروب الى أحلام
اليقظة في قصيدتها « الخيال والواقع » التى تقول فى أولها :

وحدة ، لاتنزلنى من سـمائي
واتركنى فى خيال الشعراء
التركىنى ، لا تعيدنى لى الظنون
ودعنى أملا الدنيا لحونا
وأصغ عمرى جمالا وقتونا
ابدا أصدح حبا وحنينا
لحبيبى وأنا تحت سـمائي ..
وخيال ، من خيال الشعراء

وكأنها تريد أن تهرب من الواقع ، بأن تبتمد عن الظنون ، وتعيش
على الأحلام ، وتحلق بالخيال ، وتختلس اللحظات المواتية ، كيلا يتفـلت
الحـب ، أو يضيـع الحبيب ، ثم تقول ممثلة لذلك :

(٢٤٢) نفسه - راجع القصيدة فى ص ٦٢٠ وما بعدها .

اتركيني ، انا قد نعت طويلا
ودعيني ابصر الكون جميلا
شبع القلب دموعا وذهولا
فلمعه يقطع العمر جهولا
ويعش ، مثل في ظل السماء
ويشعلكني خيال الشعراء

وكانها مفزعة ، تخاف من وحدتها الأولى ، وانطوائيتها المظلمة .
وتأزماتها الكئيبة قبل أن يملا الحبيب عليها حياتها •

والمتنبع للقصيدة يرى عبارات التوسل ، والترجي ، والتشبيث
طافية على السطح ، كما يرى مشاعر الخوف ، والأمل ، والاحباط مبطنة
لهذا السطح متصارعة ، فكانها الظلام البطيء ، الزاحف ، المهدد لجمال
الخيال ، ولحظات النشوى •

لاشعري ألى ، حسبك أنسى
لم أزل في معبد الحب أغنى
لم يزل حلمي رؤيا متن
كل يوم يهدم اليأس وابنى
ولقد شيعت لي برج السماء
وخيالاتي ووهم الشعراء (٢٤٣)

وطبيعي أن يكون العام كذلك ، وبخاصة إذا ما وضعنا في الاعتبار
أن الجفوة التي أعقبت هذا اللقاء الأخير لم تكن هي الأولى ، وإنما حدثت
قبل ذلك ، وعاد اللقاء • يدل على هذا قصيدتها « شجرة الذكرى » التي
نظمته قبل هذا اللقاء الأخير باثني عشر يوما في ١٤/٦/١٩٤٤ ، وفيها
تقول : أنها وقفت رغم الكتابة التي تحيط بها تقص على ظلها قصة حبيبها
الفاقد (٢٤٤) ثم حدث أن كان اللقاء بعد ذلك •

وتوازن الشاعرة في قصيدتها « أشواق وأحزان » التي نظمته
أثناء هذا العام في ١٥/٣/١٩٤٥ بين ماضيها الالهي الذي كان ، وحاضرها
البلدي الذي أصبح يمشي بين الأسى والخمود ، ثم تندفع في تأوهات
حارة وانفعالات ، وتحكي عن مشاعر الحب ، والوفاء ، والتجاوب ،
وتضيف - وهذا مهم شيئا من أسباب الجفوة متمثلا في انفجار الظنون

(٢٤٣) نفسه راجع القصيدة في ص ٦٠٧ وما بعدها •

(٢٤٤) نفسه - راجع القصيدة في ص ٦٠٣ وما بعدها •

من ناحيته ، وفي كتمان المشاعر ، وسموها من ناحيتها ، بسبب الكبرياء
التي تمتلك الروح فيبدو المحب غير محب ، وربما كان الكتمان من
ناحيتهما معا ، فحبيبها فيما يبدو كان شاعريا خجولا .

كيف يا شاعري كتمنا ولم يعرف

من كيويده قبلنا عاشقان ؟

وتشير اشارة في قصيدتها « نفحات مرتعشة » الى ان الحبيب
اساء فهم حنينها ، وروح اشعارها ، وأناشيد أجلامها (٢٤٥) ، كما تشير
الى انفجار ظنونه (٢٤٦) ، ثم تعود فتركز على الوبيعة المتعمدة لافساد
العلاقة بينها وبينه :

كيف ضاعت عواطفى ؟ كيف انسو

ك غمرامى وحيرتى وفنائى ؟

ملأوا قلبك التيبيل اباطيل

مل وصاغوا كواذب الانبياء

وتكاد تصرخ به ان يعود :

يا تشيلى متى ستأتيك النجاة

نسى فتصلى الى هتافات حبي ؟

وتختم القصيدة بأنها ماتزال ورقاه الحبرى ، وما يزال لها حلم
الحياة (٢٤٧) ، ولكنه لا يعود ، فتضطر الى أن تطامن من كبريائها وهي
الملينة بالكبرياء تفعل ذلك في « نفحات مرتعشة » المنظومة في
١٩٤٦/١١/١ .

واذا كانت في قصيدتها « بعد عام » قد صورت الآهات والانفعالات،
ممزوجة بالأمانى والرغبات فى أمثال قولها :

الشهيق الحزين فى هداة الليلى ، ألم يلقه اليك التيسيم ؟
والشرود الذى أمات أحاسيد سىء أمحدثك عنه النجوم؟ (٢٤٨)

• (٢٤٥) نفسه ص ٥٣٢ .

• (٢٤٦) نفسه : أشواق وأحزان ص ٥٦٤ .

• (٢٤٧) راجع القصيدة فى ص ٥٦٣ - وما بعدها .

• (٢٤٨) نفسه ص ٦٢٢ .

فكان التصوير شاعريا رقيقا ، وفي قصيدتها « أشواق وأحزان »
 قد حللت هذه الآفات ، وتلصصت لتوضيح أسباب الحفرة (٢٤٩) فانها
 في « نغمات مرتشحة » قد انهارت فما عادت تملك السيطرة على انفعالاتها ،
 أو التحكم في أحاسيسها .

عد ، لم يزل قلبي نشيدا حالكا
 يشلو بعبك لحنه المفلتون
 عد فالكأبة اغرقت بظلامها
 روحي ، فليل ادمع وشجون
 عد ، لاتدع نفسي يذهبها الأسى
 ويغنى فيها خافق محزون
 عد فالحياة - اذا رجعت - أشعة
 ومشاعر سحرية وفنون (٢٥٠)

وهذا يدل على أن التجربة كانت متغلغلة الى الأعماق ، ممتدة الى
 أبعد من هذا المام ، وبخاصة اذا ما أضفنا الى هذا الاستنتاج ما صرحت
 هي به من أنها تمتد راجعة الى الوراء خمس سنين :

ووداعا ، أنت يا حلم شبلي
 أنت يلحن صفته خمس سنين (٢٥١)

أى أنها بدأت وعمرها كان لا يتجاوز السابعة عشرة ، في تلك
 السن التي يفتح فيها القلب ، ويستقبل الحياة لأول مرة . وأى قلب
 هذا هو الذي يفتح ويستقبل ؟ انه قلبها الذي يعيش أحاسيس الوحدة ،
 والانطوائية ، والانكفاء على الذات ، والكبرياء ، والتنازم ، ولذا كان التفتح
 كاملا ، استقبل الحب من جميع نواحيه فلمتلا به حتى فاض به .

واذا جاز لنا أن ندين بذهب « الظواهر » الذي نادى به « هوسرل »
 دون أن نتغافل في زوايا الشفاف ، وجوانب الشعور ، فأننا نجد في
 قصائدها ما يصور لحظات النشوة والسعادة التي جعلت لتجربة الحب
 في هذه المرحلة كل هذه الجشيات .

(٢٤٩) نفسه ص ٥٦٣ .

(٢٥٠) نفسه : نغمات مرتشحة ص ٥٣٠ وما بعدها .

(٢٥١) نفسه - راجع الخطوة الأخيرة ص ٦٦٧ .

تقول في قصيدتها « قلب ميت » وهي تصور معبد الحب الذي كان
يلوذ به القلب ، ويأوى إليه ، وذلك قبل أن يتهدم المعبد :

وكان ته من قبل هيكل معبد
يفنيه في أحلامه وصلاته
من الحب والأحلام صاغ رواه
والقى عليه امنيات حياته
على صدره الشعري تمثال شاعر
تلوب معاني الروح في نظراته
يرى فيه احساسى حيلة تقية
أطلت خفاياها على ظلماته (٢٥٢)

وتقول في قصيدتها « على الجسر » :

حلم الهى الجمال رسمته تحت النجوم
وبنيته قصرا من الزهر المنقر في الفيسوم
وصبيت فيه ، من حياتي ، صلوها وقفاها
وثرت فيه ، من زهوري ، عطرها ورواها (٢٥٣)

ولذا فحين تحقق الحدس ، وأبدت الحقيقة وجهها الكالح ، حالت
في ذهنها الأشياء ، وأخذت أشكال أضدادها .

فالصباح الذي كان منذ عام في الشوارع الصاخب الممتد ، والشمس
في صفاء الأثير ، تحول الى ذلك الصباح الكثيب (٢٥٤) ، والقلب الذي
كان متألها قويا مسيطرا أصبح عبدا مستذلا خاضعا (٢٥٥) ، والجسم
الذي كان متماسكا عاد نضوا ، والفؤاد صار أوصالا ، والروح شلوا (٢٥٦) ،
والحبيب الذي كانت قد رفعتة الى نقاء النبوة (٢٥٧) ، وجملته تمثال
شاعر تذوب معاني الروح في نظراته (٢٥٨) تمرغ في الأوحال والطين
يشهد (٢٥٩) ، والحب أصبح شبرا ثم تحول الى بؤرة فساد ودنس (٢٦٠) .

• نفسه ص ٦١٧

• نفسه ص ٦٤٨

• نفسه رابع بعد عام ص ٦٢٠ البيت الأول والرابع عشر .

• نفسه - رابع العودة الى المعبد ص ٦٢٦ .

• نفسه - العودة الى المعبد ص ٦٢٨ .

• الخيال والواقع ص ٦٠٩ .

• نفسه - قلب ميت ص ٦١٧ .

• قلب ميت ص ٦١٨ .

• نفسه - الخيال والواقع ص ٦٠٨ .

ومدينة الحب أضحت تتبع بين التلال ، تصطلي بظلي النيران ، وتمتلئ
بالمفاوز والصخور والآلام .. الخ يختلط فيها الحب بالجنس ، فيندس
الروح ، ويحد من آفاق الفكر (٢٦١) .

كل هذا يعود الى شدة الصدمة التي أحالت المشاعر المترتبة
المتوقزة المنتظرة الى مشاعر مفزعة يائسة ، تتصرف التصرف اليائس
غير المستبصر .

ذهبت أولا وهي في قمة انفعالاتها بخطاها المتعثرات الى النهر ،
تلوذ به من أحزانها : تذرف الدموع ، وتبت الأسي ، بصوتها المتهدج ،
المخنوق بكف من شجبا .

ومع أنها لجأت الى المغالطات فحاولت أن تمحو ما تساقط من دموعها ،
وما تنائر من جبينها كبرياء ، وعزة نفس ، وزعمت أن ذلك كله قد ولى
وداح ، وكان لها الى النهر من ذلك رجاء خاص .

يانهر لاتحفظ دموعي أو أسي قلبي المروع
أكنم - حنانك - ماتساقط في مياهك من دموعي
ذهب المساء بكل ما ابصرت من حزني العميق
ومحبا الدجى من عمر يأسى ليلة لن تستفيق

الا أنها سجلت من ملامح التجربة صورا واقعية تدل على ما انتابها
من دعر ، وما أصابها من فزع ، حيث تقول :

ومشيت فوق الجسر ابكى أمنيأتي في سكون
وأدير وجهي ، نحو موجك ، عن عيون العابرين
أحزان حبي كلها ، في شاطئيك ، نفستها
أسرار روحى كلها ، تحت الظلام ، نثرتها
لم أستطع يانهر ، كتمان العواطف والشمعور
من يمنع السيل القوى من التدفق والسير؟ (٢٦٢)

وذهبت ثانية الى النار فألقت بمذكراتها الى فكيتها في فجر حياتها
الجديد ، تمنى فجر حياتها الحزين ، قائلة في انفعالها النائر :

هذه يانار المراهي وشوقي وشجوني
جئت ألقيا الى فكيك في فجرى العزین

(٢٦١) نفسه - راجع مدينة الحب ص ٥٦٨ .

(٢٦٢) نفسه - راجع على الجسر ص ٦٤٦ .

كل ملء بقلبي من شقاء وحنين القلبي الآن لا تبقى ولا تستهينى

وبلغ بها الذعر مداه ، فتمنت على الحاضر لحظة مسحورة يقف عندها فلا يسرع الى الماضى البعيد - والبعد هنا نسبي ، لانه يمتد غائرا في أعماقها بامتداد الجرح الممتد في سراديب « اللابرننت » أو التيه ، كما تمنت على الحاضر أن يحو الماضى ، وأن يسمح الذكري ، وألا يبقى الشوق الدفين ، وفجأة تنتابها أحاسيس رهبة وصمو ، فتعلو بفريرتها الى آفاق عالية تتوهج لحظة بتوهج مشاعرها المصدومة فتقول :

ليكن بعد صبابنا تحت أفياء الخلود (٢٦٣)

وذهبت نائمة تحت الدجى الى الهوة ، يدفمها اليأس والالم ، والشعور الحاد بالثورة والاحتقار ، وصعدت الى حافتها تريد أن تلقى على يديها الخلاص ، ويثور في نفسها صراع ، ويكاد يغلبها الموت ، وكانت قد هيات نفسها له ، وأعطت مواصفات رومانسية للكفن وأساليب الرثاء ، ولكن منعها التردد والجبن ، وحب الحياة .

وبين صسوتى قلبي المزردى

وروحى العاشق ضاع القراد

ومرت الساعات ثم انطوت

ولم أزل في حيرة وانتظار (٢٦٤)

وأخيرا عادت الى المعبد لاهنة مفزعة - والمعبد هنا يرمز للانطوائية التي كانت تلازمها في حياتها الأولى ، وكانت تجد في ظلها الأمان والهدوء - والعودة اليه دليل على عدم التكيف - عادت اليه لاجثة محمولة بل جسدا ماشيا (٢٦٥) ترجوه وتتوسل اليه أن يفتح لها الباب .
فربما تظهر بظل في مجاليه وريف .

معبدى ، عادت بي الأحزان فاراف بمذايبي

علت ياليتك تدري بعض آلامى وما بى

علت والقلب شريد تائه بين الفسجباب

يتلوى فى اسرار عن حنينى واكتسابى

(٢٦٣) نفسه - راجع كل هذه المعاني في الحياة المحترقة ص ٤٨٦ وما بعدها .

(٢٦٤) نفسه - راجع على حافة الهوة ص ٥٢٢ وما بعدها .

(٢٦٥) نفسه - على حافة الهوة ص ٥٢٦ .

ومن ثنانيا التوصل والرجاء أخفت تحكى فيما يشبه الندبة عن
فصل التجربة ، وعن عودتها للصمت ، والوجوم ، والكآبة ، والآهات ،
والرعب ، وعن سكوتها عن الفناء والحب ، وتصير أمامه وكأنها تصادف
على النسيان واصرارها يدل على محاولاتها المتداخلة ، وتلمس من الفن ،
وآلات الفن ، وآلة الشعر أن تأخذ بيدها فى مهنتها •

معبدى ، افتح لقلبي الباب ، قد طال وقوفى
أنا من مات ربيعى فى اعاصير الخريف
جئت ألقى بين كفيك أسي قلبي اللهيف
علنى احظى بظل فى مجاليك وريف (٢٦٦)

وبعد أن تفرغ شحنة انفعالاتها تنتابها حالة من الهروب الى الماضى
تتصرف بحالة النكوص اللاشعورى ، ويكون النكوص الى عالم الطفولة
الحلوة المذبة ، أيام أن كانت تجلس وحدها على تل الرمال ، تجلم بين
الشذى والظلال ، أو تجلس عليه ومعها الطفلة الصديقة كاملة ، يبينان
فوق وجه الجمال عرش الخيال •

اعبر العمر كله نحو أسي ويعود الشعور بى للتلال
مجلسى فوق تل الحلو وحدى أو شرودى بين الشذى والظلال
ومعى الطفلة الصديقة نبني فوق وجه الرمال عرش الخيال
عمرنا قصة ونحن نغني به وقلبان فى نقاء الرمال (٢٦٧)

وما ان تكاد تفيق من عالمها هذا الوهمى الا وتتمنى أن تعود
ثانية اليه هروبا من محنة المأساة :

أين أسي ، وهو أحلام والحنان وهو ؟
أين أسي اذ قلبي من الأشواق خلو ؟
ما الذى أبقي لى الحب ؟ أجسمي ، وهو نفوس ؟
وفؤادى وهو أوصال ؟ وروحى ، وهو شلوى ؟ (٢٦٨)

فالأسمان فى الأبيات يتجاوران : أمس الأول ، وأمس المأساة ،
ولكنه تجاور التضاد ، والضغط ، والهروب الى الأمس الأول الذى أخذ
يزدهر ويتفتح بازدياد الضغط الواقعة عليه من أمس المأساة •

(٢٦٦) نفسه - راجع كل هذه المعاني فى العودة الى المبدى ص ٦٦ وما بعدها •

(٢٦٧) نفسه - ذكرى مولدى ص ٤٨١ •

(٢٦٨) نفسه ص ٦٢٨ •

وحين تنتهي حيل الهروب ، ومن ثنايا ياسها المطبق تعلن أن
قلبها قد مات .

نعم ، مات قلبي ، أين أحزان حبه ؟
وأين لمانيه ؟ وأين أغانيه ؟
حرارته أفسحت ومأنا مهشما
وأحلامه ذابت على صدر ماضيه
هو الآن تلجى المواطف ، بارد
يقضى مع الأشباح غر ليليه
ويرعبه ذكر المات وليمه
فيلحن نيران الأسى فى قوافيه (٢٦٩)

ولكن هل قضى كل ذلك على عقابيل الحب ؟
يبدو أن تجربة بمثل هذا التفلل ، وهذا الانفعال لا يمكن أن
تنتهى بسهولة !!

لقد تصادف أنه التقى بها ذات مساء ، فأية ثورة ، وأية مأساة ،
وأى حزن ، وأى ألم ألم بها فى هذا المساء ؟

إنها لتسجل هذا اللقاء بأحاسيس مرهقة ، تصف فيه نفسها من
الدخل وصفا مبررا عما انتابها من غيظ ، ومن الخارج وصفا مصورا
لما رسمته على وجهها من هدوء ، ثم تندفع فى مقارنة منيطة بين صورة
الوجه اللهيف الذى ألهم فيها بطنى الشعر والحب العنيف ، وصورة
الشعر المتمثل أمامها فى هذا اللقاء .

أيها القادر ، لا تنظر اليها
قد سئمت الأسى المر الكلوبا
حسب القدارى ماتجنى عليها
وكفى عمري حزنا ولهيا
كما تندفع فى غيظ لتتهم الأقدار بتدبير هذا اللقاء
أيها الأقدار ، ما تبغين منا ؟
فيم قد جئت بنا هذا المكانا ؟
أه لو لم نك يا أقدار جئنا
ها هنا ، لو لم تقدنا قلعانا (٢٧٠)

(٢٦٩) قلت ميت من ٦٦٦ .

(٢٧٠) نفسه - رابع ذات مساء من ٥٨٨ وما شغعا .

وتستمر في اندفاعاتها حتى تصل الى ما يشبه النواح ، ولا تلف
عند هذا الحد ، وانما تستمر كذلك في السفينة الثانية (٢٧١) وان كانت
قد أخذت شكل القناع ، وفي قلب ميت (٢٢٧) ، وفي وادي العبيد (٢٧٢)
الى أن تصل الى ذكريات محوطة ، وفيها تأخذ التجربة تمرکزها الهادي
الواق في شعاب العقل الباطن - مع أن التعبير عنها كان من خلال العقل
الظاهر - حيث تزعم أنه لم يبق من المحبوب الا اصداء ، ولا من الحبيبة
الا اشواق هادئة ، وآلام محتملة ، وفلسفة بشرية استعانت بهما على
اجتياز المأساة .

مضى زمان كنت فيه التي
تفتنها انفسك الصافية
ودوح اشعارك في وحدتي
وحى الالهى واشعاريه
مضى وأبقى لي فؤادا يرى
فيك جمادا من تراب وطن
اسكنته يوما امالي الذي
وارجسته للضيض السنين
لم يبق منك الآن شيء جميل
غير اسمك العذب وامدادته
ذكرى للقلب كان يوما نبيل
فبات في حمة اهوائه (٢٧٤)

وهذا الزعم يدل على أن التمزق قد بلغ مداه ، وأن ازدواج الأحاسيس
أوشك أن يصبح سمة من سمات المرحلة ، بل وربما امتد الى المرحلة
التالية .

ومن شعاب العقل الباطن كانت تنبعث الذكريات .

• • • ما الطلع الذكـ رى وما أبوع الرجاء الفينا (٢٧٥)

(٢٧٢) نفسه ص ١١٦ .

(٢٧١) نفسه ص ٦١٢ .

(٢٧٢) نفسه ص ٤٩٠ .

(٢٧٤) نفسه ، ذكريات محوطة ص ٤٧١ .

(٢٧٥) نفسه - ذكرى مولدى ص ٤٧٨ .

وكانت هي بالتالى تحاول ان تخضع هذه الذكريات ، ولكنها كانت تعود
فتنبعث من جديد ، حية قوية مسيطرة .

لا شيء يمحى ذكريات الـأس من قلبى الكيب
لا نور ينقذ فى ظلامى ، لا انطفأ للهب (٢٧٦)

وخير ما يمثل هذه المرحلة - مرحلة الذكرى - شجرة الذكرى .
وشجرة الذكرى وان كانت أقدم قصيدة فى « عاشقة الليل » اذ
يرجع تاريخ نظمها الى ١٩٤٤/٦/١٤ - أى الى ما قبل اللقاء الأخير بما يقرب
من أسبوعين ، الا أنها من القصائد التى تصور التجربة فى كينونتها
الدائمة . فالشجرة خضراء يانعة ، لها ساق يربح المتعب ، وظل يحنو
على من أرهقته الحياة ، تأوى اليها الشاعرة فى المساء الدجى ، فتلقى راحها
فى ظلها ، وتجعل من ساقها متكأ لها ، وتحقق فى خضر أوراقها ،
والتحديق حركة ذهنية واعية تثير فيها دون وعى دجى الذكريات ، وتجمع
عليها شتات المتناقضات : المساء الدجى والذكريات . الرحل الملقى
والانقباض . الشجون المحومة والظل . وكلها تثير التعب والارهاق ،
ومن خلال أحاسيس التعب والارهاق تحكى قصة حبيبها الفادر :
تدرف الدموع ، وتصرخ ، وبحركة عصبية تمر وفى يدها الشوكة القاطعة :

على ساقها البرة الوادعه
قباليلى جرحت ساقها
وجلت أظفرها اللامعه
كانى بذلك جرحت الحياه
وعاقبت أقدارها الخادعه

وتمر السنين ، والقلب مازال مستأسرا ، والروح ما أطفئت نارها .
وتعود الى شجرة الذكرى ، تنفى الى ظلها من جديد ، تطوف بها ، وتسانها
اليوم عن جرحها .

الم يشفه الزمن الأبـد
فإذا بها ما تزال غضة يانعة تحنو عليها ، وتصفع عنها ، وتغدق
عليها من ظلها :

وددت أسأل عن جرحها
أما بعلتك اكف القـدو ؟
فلم أر الا اخضرار الحياه

**فليس عليها لجرح السر
وأما جراح فسؤاى الحزن
فمازلن يشكون طوال الصدر (٢٧٧)**

والشجرة هذه تقوم بدور المعادل ، أنها خضراء يانعة ، واخضرارها يدل على حيوية الذكرى وبقائها ، والقاء الرجل فى ظلها يدل على محاولة متعاكسة للهروب من الذكرى والاستدعائها والبعد الزمنى بين القاء الرجل وعودتها اليها لتسألها عن جرحها هو بعد شعورى ، والحركة العصبية التى أخذت تجذبها الساق والأزاهر هى محاولة للتخلص من الذكرى التى لن تتخلص منها .

ولكونها كذلك تقوم على تيارين : تيار وعى ، ويحوم حول الذكرى ، والقاء الرجل ، والالتكأ على الساق ، والطواف بالشجرة بعد مرور السنين الطوال ، وتعمدها إثارة الأحزان الهامدة ، وتصوير الروح الكئيبة فى ليلى المظلم ، وتيار لا وعى ، ويمثل فى اخضرار الأوراق ، والشرود والشوكة القاطعة ، والذكرى الملحة التى لا تستطيع وقف تيارها .

وهنا يتبادر الى الذهن سؤال وهو : ألم تحاول الشاعرة - ولو مجرد محاولة - أن توقف تيار المحنة ؟ وإلى أى مدى استطاعت أن تتغلب على المأساة ؟

وتكون الإجابة : بلى ، لقد حاولت بالهروب الى عالمها الأول ، أعنى الى عالم المثل ، وإلى الطبيعة بمناصرهما الحية ، ثم الى التعاطف مع مأسى الآخرين .

ومعنى هذا أن قصائد الديوان ستأخذ اتجاهها آخر ، لا يتعارض بطبيعة الحال مع الاتجاه الأول ، فكلاهما رومانتيكى ، وإن كان هذا الاتجاه الآخر بدأ كرد فعل للاتجاه الأول ، واستمر كذلك الى نهاية الديوان . وهذا الاتجاه الآخر هو الاتجاه الرومانتيكى الخالص .

ولم يكن التحول اليه - رغم أنه اتجاهها الأصيل - بالأمر الهين ، فلقد مرت بما يشبه النقاة .

وكان عليها أولا لكى تتخلص من المأساة أن تعظم التمثال الذى كان قد حطها بالفعل (٢٧٨) بوسائل الاحتقار والدموع ، والتمرد ، والحنين

(٢٧٧) حيرة الذكرى ص ٦٠٣ زما بعدها .

(٢٧٨) نفسه ، قلب ميت ص ٦١٧ و ٦١٨ .

الى المعنى والرمز (٢٧٩) لا الى الهيكل ، وما على الهيكل من الوجه ،
والبسة ، والمقتل : .

وما هي ذى تستمد لأن تدفن التمثال في ماضيه ، في قبر تشيده
وان كان التشييد من تمرد قلبها ، وتسقيه وان كانت السقيا من مشاعر
بفضها ، وتغني له وان كان الغناء بألحان ثورتها واحتقارها ، وتزرعه وان
كان الزرع بالشوك ، والسقم ، والنظى .

هناك ، في الامس البعيد ، وليله
مصادفن تمشالى وجبى وأدعى
اشيد قبرا من تمرد خافى
واسقيه من بغض له وترفعى
اغنيه الحان احتقارى وثورتى
وتهزا اصواء النجوم به معى
وأزورع فيه الشوك والسقم والنظى
وأتركه شلوا قلبي المروع (٢٨٠)

فوسائل الاعزاز كالتشييد ، والسقيا والغناء ، والزرع ، تبطن
بمشاعر التمرد ، والبغض ، والاحتقار ، والثورة ، والشوك والسقم ،
والنظى .

وكان عليها ثانيا أن تثور على كل ما يذكر هابه ، وهل يشفع
للشمس في صفاء الاثير أن تكون في سطوعها كذلك ؟ انها احدى الصوى
التي تذكرها به ، بل انها هي أهمها على الاطلاق ، ولها عندها ثاران :
اولهما : انها تمثل جهازة العلاقة التي كانت تربطها به ، والتي
تحولت رغم وضوحها ، وجهازة ضوئها بعد أن تحطم قلبها الى ذلك الصباح
الكئيب (٢٨١) .

وثانيهما : انها هي بجهازة ضوئها ، ووضوحها قد ذهبت بحبيبتها ،
وقضت على جديد رجائها ، وأبقته في غسق انظلام القاتم .

ذهب النهار بشاعري ، بنشيد
وبقيت في غسق انظلام القاتم (٢٨٢)

وما ثورتها على الشمس - الى جانب أنها ثورة رومانتيكية - الا

(٢٧٩) نفس ص ٦١٨ .

(٢٨٠) نفس ص ٦١٨ و ٦١٩ .

(٢٨١) نفس بعد عام ص ٦٢٠ .

(٢٨٢) كلمات مرتقة ص ٥٢٦ .

ثورة على جهارة تلك العلاقة (٢٨٣) ، وما عملية التنظير بين قلبها وبين الشمس في أول القصيدة الا تحد للشمس .

وثورة ، وتمرد ، وما تبرير حزنها ، ودموعها وشحوب لونها الا تبرير لقوة تحملها ، وتلدليل على عنف ثورتها واحتمالها .

فالخزن صورة ثورتى وتمردى

تحت الليالى ، والألوهة تشهد (٢٨٤)

بل ان الخيال ليذهب الى أكثر من ذلك فيتساءل : لم لا تكون الشمس هو ، ويكون الصنم الذى ستخطه للشمس هو ، ويكون لياذها بالليل فى نهاية القصيدة بمثابة العودة الى حياتها الأولى ، الى عالمها الأول ؟

يا شمس حتى أنت ؟ يا لكأنتى !

أنت التى ترنو لها أحلامى

أنت التى غنى شبابى باسمها

وشدا بفيض ضيائها البسام

أنت التى قلستها وتغذتها

صنما السود به من الآلام

يا خيبة الأحلام ، ما أبقيت لى

الا ظلال كآبتى وظلامى

ساحطم الصنم الذى شيدته

لك من هواى لكل ضوء ساطع

وأدير عيني عن سنائك مشيخة

ما أنت الا طيف ضوء خادع

وأصوغ من أحلام قلبي جنة

تفنى حياتي عن سنائك اللامع

نحن الخياليين ، فى ارواحنا

سر الآلوهة والخلود الغائب

لا تنشرى الأضواء فوق خميلتي

ان تشرقى ، فلغير قلبي الشاعر

ما عاد ضوءك يستثير عموالجي

حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى

من الصديقات السواهر فى الدجى

يلهمن روحي وانفجار مشاعرى

(٢٨٣) ثورة على الشمس من ٤٩٥ وما بعدها .

(٢٨٤) نفسه من ٤٩٥ -

**ويرقن في جفنى خيسوط اشسمة
فضية ، تحت المساء الساحر (٢٨٥)**

فالأبيات النائرة الموجهة الى الشمس ما ان تكاد تنتهى الا ويتلألا
أمل جديد .

يتجلى فى النجوم الصديقات ، السواهر فى الدجى ، المتجاوبات
الحانبات ، وهذا يدل على بداية عهد جديد ، ومرحلة جديدة . كما يدل
على أن الشاعرة قد دخلت الى عالم القناع ، والى منطقة التفتنح ، وبخاصة
وأن صيغ التعابير - بعد التمعن الدقيق - فى الفقرة الأولى تدل على ذلك .
وكان عليها ثالثا أن تسلم بالواقع الجديد ، الدال على أن اخفاقها
فى الحب هو اخفاق فى القدرة على المرونة ، والتلاؤم ، والتكيف مع أول
احتكاك لها بالحياة ، ولقد فعلت ذلك حيث تقول :

**اسفا ، كيف ذوى حبي ولحنى ورجائى؟
ليتنى كنت تناسيت ، فلم أزع وفائى
ليت حبي لم يعلمنى اغاريد السمة
ليته خلفنى فى الأرض بين الأشقياء (٢٨٦)**

وما قصيدتاها « السفر » وفى « وادى الحياة » الا تعبير عن أحاسيس
هذا الواقع الجديد ، واستسلام حزين يائس له .

ففى « السفر » نرى السفر لا الى المجهول حيث تحلو المفامرة ،
وتطيب الحياة ، بل الى العودة ، حيث تتسلط أحاسيس الاحباط ،
والاخفاق ، ومشاعر البأس والحيرة ، وحيث تؤدى المقارنات بنجاح
الأخريات ، ووصولهن الى الشاطئ المسحور الى وجع القلب ، وزيادة
الآلام ، والانطواء ، والوحدة .

**ذهبوا للشاطئ ، المسحور اذ علت لوحدى
ذهبوا الا انا ، علت باحزائى وسهدى
لم أصب فى رحلتى الا صباباتى وجهدى
فليكن ، يا بحر ، هذا ، بالئى ، آخر عهدى
كيف يا بحر توارى الركب خلف الجزر
كيف يلوى فى فؤادى الصب حلم السفر**

(٢٨٥) نفسه ص ٤٩٧ وما بعدها .

(٢٨٦) العودة الى المبدى ص ٦٢٧ .

عز يا بحر على موجك بسوء الصلور فلاعد ، لا رحمة الآن بقلب القلور (٢٨٧)

ولا تنتهي القصيدة الا بالياس ، والموت ، وتوديع الحياة ، والياس
كما يقال احدى الراحتين .

وفي « وادي الحياة » نرى نفس العودة ، وان كان يفلب عليها تصوير
الضغوط ، وصعوبة الوصول الى الآمال .

عد بي يا زورقي الكليلا فلن نرى الشباطي الجميلا
عد بي الى معبدي شاني سئمت يا زورقي الرجيلا
وغشقت بالموج اى ضيق وما شفى البحر لى غليلا (٢٨٨)

والمعبد كما مر يرمز الى الانزواء ، والهوى . والتفوق بعيدا عن
ضوضاء الحياة ، وضغوطها ، ومشاكل التلاؤم ، والتكيف .

وكما يبرز النور وليدا ثم ينتشر ويزداد كان الأمل ، ففي كثير من
قصائد الديوان ، ومن خلال العتمة المطبقة كان الفجر يغالب وينتشر .
ترى أكان ذلك نتيجة تفريقها لشحنات انفعالاتها ، وتنفيسها عما كان
يكربها ، ويكتم فيها ملامح الأمل الجديد ، يبدو أن الأمر كان كذلك ، والا
فإن النظم اليائس الحزين المتمثل في قولها في قمة المحنة .

نعم ، مات قلبي ، أين أحزان حبه ؟
وأي أمانيه ؟ وأي أغانيه ؟
حرارته أصبحت رمادا مهشما
وأحلامه ذابت على صدر ماضيه
هو الآن ثلجي العواطف ، بارد
يقضى مع الأشباح غر لياليه
ويرعبه ذكر الممات وليه
فيدفن نيران الأسي في قوائمه (٢٨٩)

أين هذا النظم اليائس الحزين من قولها بعد اجتياز المحنة :

قلبي الذابل الحزين الذي ما ت وذابت أراحه ومناء
قلبي الشارد المقلب بالأحـ سلام ما بين سمعه واساء
ما له الآن خلقتا بنلى الحب يغنى تحت النجوم هواء

• (٢٨٧) السفر من ٥١٤

• (٢٨٨) في وادي الحياة من ٢٦٠

• (٢٨٩) قلب ميت من ٦١٦

ويصوغ المني ويرجع للشما طي: جلدان مرسلان نجواه (٢٩٠)

اذن هو الحب من جديد ، وهل يقل الحديد الا الحديد ؟ ولكن
ما نوعية هذا الحب ؟ انه حبها الاول عاد اليها بعد أن كان قد زاحمه عليها
ذلك المارد الحقيز الذي توى في ظلمات الامس البعيد وغارا (٢٩١) ، تعني
حبها للطبيعة ، وقد كان يملا عليها حياتها الاولى ، وعالمها الاول .

أيها الطائف الغريب لقد عدت وهلى مفاتن الأجسام
هي ذى الضفة العجيبة يا ملا ح هلى شواحق الاكمام
انها جنة الحياة تلاقى عندها الذكريات بالأحلام
فاهبط الآن وانس أشباحك السو دوذكرى الماضي الحزين الدامي (٢٩٢)

وشتان بين عودة الغريب هنا الى دياره وأحابيه ، وبين عودة المتهور
هناك التي كانت في قمة المأساة الى المعبد .

ان عودة الغريب هنا تمثل الموقف الحاسم من ماردتها الحقيز انذى
أغرقتة فى حصى الموج (٢٩٣) ، والمعبر الواضح الى عالمها الأتقى ، عالم
الشعر والخيال ، والأحلام المبهمة ، وجمال النجوم ، وروعة القمر ،
والتماع دجلة تحت الأضواء (٢٩٤) .

وكانها بالعودة قد فككت من عقال ، انها لتنفذ بأحاسيس عفوية
لتصور أجمل انقاء لعاشقة الليل مع الليل .

والحياة التي تلقىك بالزهر ح ترنم بهما تلالا وعشبيا
هب لها يا ملاح قلبا من النور وروحا كالشعر والحب عذبا
هب لها ما ملكت شوقا واشعا را وعش للجمال روحا وقلبا
صغ لها البحر كله فى نشيد أرضعته النجوم ضووا وحبا (٢٩٥)

وذلك في مرحلة سطوح الرومانتيكية .

٢ - مرحلة سطوح الرومانتيكية :

تقول نازك معللة لهيامها بالليل ، وجمال النجوم ، وروعة القمر ،
والتماع دجلة تحت الأضواء :

ان اكث عاشقة الليل فكلمى

• (٢٩١) نفسه ص ٥٤٥

• (٢٩٠) عودة الغريب ص ٥٤١

• (٢٩٢) عودة الغريب ص ٥٤٦

• (٢٩٢) نفسه ص ٥٤٢

• (٢٩٤) لحاح من سيرة حياتي وثقافتى ص ٣

• (٢٩٥) نفسه ص ٥٤٦

مشرق بالفسوس والغيب الوريق
وجسمال الليل قد ظهر نفسي
بالدجى والهمس والصمت العميق
أبدا يملا أوهامي وحسى
بمعاني الروح والشعر الرقيق
فدعوا لى ليل أحلامي ويأسى
ولكم انتم تباشير الشروق (٢٩٦)

تقول ذلك فتثير قضايا التطهير . ومثيرات الإيعاء من وجهة نظر
رومانتيكية خالصة ، ذلك أن التطهير عندهما كما تقول الأبيات يرتبط بجمال
الليل ، ودجاء ، وصمته وهسه ، وليس بالضرورة أن يكون كل ليل
مر بها هو كذلك فهناك الليل المفزع المريض ، الوثيق الصلة بالدجى
اللانهاى فى قصيدتها بين فكى الموت (٢٩٧) ، والليل المنفعل الثائر الأهوج
فى قمة المأساة فى قصيدتها ذات مساء (٢٩٨) ، والليل الغيهبى الرابع
الظل فى قصيدتها الفيضان (٢٩٩) ، والليل المظلم الرهيب وقت نزول
المطر فى قصيدتها ليلة مطرة (٣٠٠) ، وكل ليل من هؤلاء لا يبعث
التطهير بقدر ما يبعث الفزع والرعب .

فالتطهير عندهما لكى يتم لابد وأن يتوفر فيها أمران : اعتدال المزاج
والامتلاء بالدجى ، والهمس ، والصمت العميق .

وفى قصيدتها الأثيرة : عاشقة الليل نراها بشعريها تسمى فى
الليل لتناجى الليل قائلة فى مناجاته :

يا ظلام الليل يا طوى أحزان القلوب
انظر الآن فهنا شبح بادی الشحوب
جاء يسعى ، تحت أستارك كالطيف الغريب
حاملا فى كفه العود يقنى للغيوب
ليس يعنيه سكون الليل فى الوادئ الكثيب

وتأخذ فى الغناء ، واستعراض جوانب النفس ، ومن خلال الغناء
والاستعراض تتسرب أحزان النفس ، فتصفو النفس وتطهر ، وتطوى
كما تقول أحزان القلوب !!

(٢٩٧) نفسه ص ٥٠٢ .

(٢٩٩) نفسه ص ٦٥٦ .

(٢٩٦) نفسه ص ٤٩٣ .

(٢٩٨) نفسه ص ٥٨٨ .

(٣٠٠) نفسه ص ٦٣٧ .

وتستمر الشاعرة في القصيدة فتصف سراها ، ويقتله إحاسيسها ،
وانبعاث روحها ، وتجابو الليل مع تشييجها وأنيثها •

فمن العود تشييج ومن الليل أنين

وفي هذا التجابو راحة أخرى وتطهير ، فكما أن الأسى يبعث الأسى
فإن التجابو مع الأسى يعقب راحة من الوجد أو يشفى نجي البلايل كما
قال الشاعر القديم •

كما نرى الصوت الآخر ، الآتي من قرارة النفس في ذات القصيدة
يقوم هو الآخر بعملية التطهير حينما يشرح لها ما في ظلام الليل من سحر
وفن ليتوصل بها إلى محاولات الاعتناق والانبساط والانطلاق والفناء
واللحن ، والابتعاد عن الدهول ، والاستفراق ، والحزن (٣٠١) •

وأما مثيرات الإيحاء ، ونعني بها دوافع الإبداع فأولها : الليل •

والليل عندها كما هو عند الرومانتيكيين دافع هام ، بل هو أكثر
الدوافع أهمية ، فإنه تستمد اللحن ، وتستلهم العنوان ، وتقتنص
الصور ، وفيه تخلق الأرواح ، وتنثال الأنغام ، وتتم عملية الخلق والإبداع •

غير أن هذا الليل - كما نرى بنا ليس على إطلاقه ، وإنما هو أيضا
الليل الصامت المظلم ، المتأله بأضواء النجوم وحدها ، أو الليل وقت أفول
القمر المودع •

الليل الحلق الحياة وشعرها

ومطاف آلهة الجمال الملهم

تهفو عليه النفس غير حبيسة

وتخلق الأرواح فوق الأنجم

كم سرت تحت ظلاله ونجومه

فنسيت احزان الوجود المظلم

وعلى فمي نغم الهى الصدى

تلقيه قافلة النجوم على فمي

كم وحت أرقب كل نجم عابر

وأصوغ في غسق الظلام ملاحى

أو أرقب القمر المودع في الدجى

واهم في وادى الخيال اللاتن (٣٠٢)

(٣٠١) راجع القصيدة في ص ٥٥٦ وما بعدها •

(٣٠٢) نفسه ص ٤٩٩ •

وفى عاشقة الليل قصيدتان تصوران ، لا مظاهر الطبيعة الهادئة
الصامتة ، وإنما مظاهر الطبيعة الهوجاء فى لييلها المظلم .

أولاهما : تصور رعونة الطبيعة فى ليلة ممطرة ، وثانيتها تصور
خطورة الطبيعة فى فيضانها المدمر .

وتظهر رومانتيكية الأولى فى تصوير الجمال الآفل تحت وطأة الغيوم
والرياح ، والمطر . وفى ربط المظاهر المأساوية بحالتها النفسية مما يذكرنا
بالمدخل الى الأغنية ١٩٥٠ ، ثم فى مظاهر الحزن وأحاسيس التفتيح المصورة
بأسلوب المقابلة بين حالتى الصحو الجميل ، والأفول المفاجى :

الآن يا نجمى تغيب ولم يحن وقت الأفول ؟

الآن والليل الجميل يريق غسوءك فى الحقول ؟

والزهر ، تحت الليل ، نشوان بمشرقك الجميل ؟

والنهر ، والسفطان تضحك تحت أشجار النخيل

الآن تغرب ؟ يا مأساة الجمال الدابل

يا نجمى المأسور فى كف القباب الشامل

يا فيلسوف الليل ، يا سر الوجود الداهل

عشا أناشيدى الى الغسوء نجم آفل

ومع أن القصيدة تدع فى وصف المطر ، وتركز فى ابداعها على
العناصر المقهورة كالطيور ، والكروم ، والمروج ، والعرائش ، والأزهار ،
والأريج ، ثم تمنعطف لتصور انعكاس هذه المظاهر على مشاعرهما
وأحاسيسهما ، إلا أن ابداعها يتضح أكثر فى تصوير عاشقة الليل فى
محراب الليل ، تصوغ الرثاء وتحوك الدموع لكل نجم غارب .

فمظاهر الطبيعة الهوجاء ، لا تجلب لها راحة النفس ، ولا حيوية
المشاعر . ولا الاحساس بجمال الوجود .

رحمك يا نجمى الجميل متى نهاية ليلتى ؟

ومتى ستنتشع الغيوم وتستريح كآبتى ؟

قد شاق قلبى أن أحس الصمت تحت خميلتى

وتجوب عينى الفضاء وفى يدى قيثارتى (٣٠٣)

كما تظهر رومانتيكية الثانية فى نظرتها الجمالية - لا الواقعية -
الى فيضان دجلة المخيف فى سنة ١٩٤٦ بعينى الشاعر ، الضارر ،

الحالم ، المفتتن بصوت الأمواج ، والأنسام ، ومنظر النخيل في النهر ،
ومراى التلال والآكام .

هكذا الشاعر الخيالي يقضى يومه في الأوهام والأحضان
ويرى في طفيان مائتك يا نهـر
فهو ذاك الطير المفرد بالشعب
سر نبي الخيال والألوان
تصعباه موجة تغسل الشط ونهر دان ولج فان (٣٠٤)

وثانيهما : الغروب

والغروب دافع آخر من دوافع الإبداع ، ومنفذ هام ، لإرتباطه بالمساء
والليل ، ومظاهر الضعف والشحوب في الكون .

وفي الديوان نرى الشاعر وقت الغروب عند شط النهر تجلس على
الجرف الكتيب ، تسجل مظاهر الغروب ، الملونة بألوان أحاسيسها والمبطنة
بمشاعر الغروب عند مطران ، وإيليا وتوماس غرى ، وقائسة طويلة من
الرومانتيكين :

هبط الليل ومازال مكاني
عند شط النهر ، في الصمت العميق
شردت روحي ، وغابت عن عياني
صور الحاضر والماضي السحيق
وامضى في خاطري ذكر الزمان
وتلاشت ذكر النهر المحيق
ليس الا الحزن يمشى في كياني
وانا في ظلمة الليل الصديق
غرق الفسوف وراء الأفق
وخلا العالم من لون الضياء
ليس الا دمق في الشفق
حائل قد كاد يمحوه الفناء
وانا تمثال حزن محرق
وشقاء مطبق فوق شقاء
أرمق الأفق بعرف مفرق
تائه يطوى دياجِر الفضا

رف حول الليل والصمت الكئيب
وتمشت في كيانى الرعشة
أى معنى هاج في نفس القروب ؟
أجفلت في جسدى منه الحياة
وسرى في مسمى همس غريب
كله حول ووعب وشكاة
واعترانى خاطر مشج رهيب
وتجلى لخيالاتى الملمات

ها أنا وحلى تناجينى غمومى
وكأباتى واشباح الفناء
كل ما حولي مشر للوجوم
مصرع الشمس وأحزان المساء
عشا أطرده عن نفسى همومى
عشا أرجو شعاعاً من رجاء
غرقت أحلام قلبى فى الفيوم
وتلاشت مثل أحلام الضياء (٣٠٥)

وتستمر فتستعرض مناظر متناثرة للغروب : الشاطئ الخالى ،
والعالم المتفر ، والصمت الرابع ، والظلام الرائد ، والأمواج - والياس
الشديد ، وانحدار الشط والظل الوديف ، والخريف الحزين ، والراعى
يرجع أغنامه فى صمت الغروب ، وجبال السحب ، ونباح الكلب فى الحقل
البعيد ، ومياه النهر تجرى فى شعوب ، وخفقة الطائر العابر فاجأته ظلمة
الليل الملم ، وصدى طاحونة القمح القريب ٠٠٠ الى آخره .

وتكرر الظاهرة فى قصيدتها خواطر مسائية ، وتزيد فتربط بين
مظاهر الاكتئاب فى الطبيعة وطبيعة الحياة .

رايت الحياة كهذا المساء
ظلام ووحشة جو كئيب
ويطمأئنها بالفيء
وهم تحت ليل عميق رهيب (٣٠٦)

الى آخر القصيدة .

وثالثها : الهروب !

والهروب منفذ آخر من منافذ الابداع ، لارتباطه هو أيضا بظاهرة الغروب الا ارادى من مأسى الحاضر ، وقساوة الواقع ، ويكون الهروب اما بالنكوص الى الماضى ، واما بالنفاذ الى منطلقات الأحلام وعالم المثل .

وفى « أحاسيس الحب والحمران » رأينا كيف كانت تهرب الى « تل الرمال » الذى كانت تجلس عليه وحدها ، فى طفولتها الحلوة العذبة ، تحلم بين الشذى والظلال ، أو تجلس عليه ومعها الطقلة الصديقة كاملة بينينان فوق وجه الجمال عرش الخيال (٣٠٧) .

وقد يكون الهروب بأسلوب النكوص هذا الى ما هو أبعد من طفولتها ، الى أواخر القرن الماضى ، حيث تمكنت من أن تعيش بخيالها مع القيثارة الالهية ، التى منحت الانسانية أروع الألحان ، تعنى مع « تشايكوفسكى » الموسيقى الروسى ، فى ذكرى أربع وخمسين سنة على وفاته ، وتمنت أن لو كانت عاشت معه فى ماضيه ، ثم ودون أن تحس تهرب الى هذا الماضى فتقوم بتصويره ، وبث الحياة فيه ، وخلع ما فى نفسها عليه .

آه ، لو كنت عشت مثلك فى الما
لو رايت الألهام يملا عينيك
آه لو بعت كل عمري بيوم
شاعري يراك فيه وجودي
من بعيد أرنو الى الهيكل السا
مى واصفى اليك يا معبودى (٣٠٨)

أما الهروب الى الاتجاه المضاد ، الى منطلقات الأحلام ، وعالم المثل ، فقد تجل فى قصيدتها « جزيرة الوحي » التى تلوح من بعيد ، كاملا للبعيد .

الرمل فى شطها ندى
يرشف من دجلة البرود
والقمر الخلو ، فى سماها
أمنية الشاعر الوحيد (٣٠٩)

والبعد فيها هو بعد اعجاب ، وهيام ، وعشق ، فجزيرة الوحي

(٣٠٧) راجع ص ٨٣ من هذه الدراسة .

(٣٠٨) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٦٤٠ .

(٣٠٩) نفسه ص ٩٥ .

تتصل بدجلة تحت الأضواء ، ودجلة هي مسبح روحها ، ومثار أحلامها ،
وقد وصلت إليها ، واستقامت عوامل اليأس والنكود .

والمترجمات منفذ أخير من منافذ الابداع ، وكانت كذلك ، لأنها
نبتت عن عقل المرء ، وتشى بهواه .

وفي عاشقة الليل قصيدتان مترجمتان « البحر » للشاعر الانكليزي
ج. غ. بايرون، من قصيدته الطويلة Child Harold pilgrimage (٣١٠)
ومرثية في مقبرة ريفية للشاعر الانكليزي « توماس غري » وهي ترجمة
للقصيدة المشهورة : An Elegy written in a country
charchyard والقصيدتان رومانتيكيتان ، بل ومفردتان في الرومانتيكية
وصاحباهما كذلك .

والبحر في القصيدة الأولى وان كان يعنى القوة التي تتضاهل الى
جانباها قوة الانسان ، بل وقوة من لقبوا بسادة البحار ، وتتلشى ، الا
انها مملوءة بخواطر الرومانتيكيين ومشاعرهم .

ومرثية في مقبرة ريفية كذلك ، وهي مع صلتها بأشعار القبور
التي سبقت المرحلة الرومانتيكية ، ومهدت لها تعطى النموذج الأروع .
وقد تأثرت بها الشاعرة تأثرا رومانتيكيا خاصا في هذه المرحلة المبكرة
من حياتها حياتها الشعرية (٣١٢) .

بقى ما أطلقنا عليه المشاركة في مأسى الآخرين .
وهي الى جانب أنها ظاهرة رومانتيكية تتناسب مع طابعها الحزين .

وفي عاشقة الليل قصائد ثلاث : مرثية غريق (٣١٣) ، وسيط
وأصداء (٣١٤) والمقبرة الغريبة (٣١٥) ، وهي قصائد قليلة العدد لا تتناسب
في الوهلة الأولى مع قولها في خواطر مسائية :

ساحل قشورتى في غد

وابكى على شجن العالم

ولدى لطالعها الأنكد

على مسمع الزمن الظالم (٣١٦)

(٣١١) نفسه ص ٦٧٨ .

(٣١٠) نفسه ص ٦٧٠ .

(٣١٢) راجع القصيدة ص ٦٧٨ وراجع الغروب ص ٥٥١ ، ومأساة الحياة وبخاصة

مأساة الشاعر وآلام الشيخوخة .

(٣١٤) نفسه ص ٥٢٧ .

(٣١٣) نفسه ص ٥١٧ .

(٣١٦) نفسه ص ٥٧٩ .

(٣١٥) نفسه ص ٥٢٤ .

وترجع قلتها فيما نرى الى استنفاد التعبير عنها في مأساة الحياة والتي كانت تنظم في تلك الفترة ، والى انشغالها بمأساتها الخاصة ، فهي على الحقيقة لم تنصرف عنها ، وانما أفردتها بديوان ، وفي هذا عدالة في توزيع الأحاميس بين مأساتها ومآسى الآخرين * بل ان قصائدها الثلاث هذه بمد نظمها لمأساة الحياة هي زيادة في التجاوب مع مآسى الآخرين *

واذا كانت في مأساة الحياة قد تناولت مآسى الحياة في قطاعاتها المريضة فانها في عاشقة الليل تناولتها في آحادها المعينة : غريق يطفو على نهر دجلة (٣١٧) ، فيضان يهاجم مقبرة فتطفو عظامها على النهر (٣١٨) ، سياط تملو وتهبط على جسد الحصان البالي الممزق (٣١٩) فيكون لها صدى ، وهي مشاعر دفعتها اليها رهافة الحس ، وصدق التعبير عن النفس ازاء مظاهر الضعف والقهر *

فقصيدتا الغريقين ما هي الا أصداء لاصطدام المشاعر - التي أحببت النهر ، والموج ، والمساء اللجي ، والصمت - بالحدث المؤلم ، والمنظر المفرع *

وقد تجلى هذا في توزيع المشاعر بين الصور الرومانتيكية ، والصور الواقعية التي وان تغلبت تبعا لواقعية المنظر ، والقدرة على الخلقة في مظاهر الفناء والاستعداد للنوح والبكاء الا أنها مع هذا كانت صدى لاصطدام المشاعر بالحدث والمنظر *

أه يا قيثارتي ، أي المآسى !

قد كرهت الليل أضواء وظلا

أيها الصياد قف : الق الراسي

ان تحت الليل جسما مضمعلا (٣٢٠)

أما سياط وأصداء فكانت في الصباح الضائع ، والضيايع ،
والصباح و :

الرائد الدامي المجرح فوق أرض الشوارع

وصدى السياط المرهقات على الجبين الضارع

كلها تعطى ظللا رومانتيكية :

- (٣١٨) المقبرة الغريقة ص ٥٣٤

(٣١٧) رثية غريق ص ٥١٧

(٣٢٠) نفسه ص ٥٢٠

(٣١٩) سياط وأصداء ص ٥٢٧

دراسة فنية

الأسلوب :

تختار الشاعرة الفاظها بعناية . وتضعها في مكانها المناسب لتؤدي بوضعها في سياقها مع جاراتها ، وبارتباطها بوسائل أخرى الى ما يولد الخيال الثاني لدى القارئ ، وينقله الى عالمها الفني الذي كانت تمشي في ظلاله .

والألفاظ في عاشقة الليل مقدورة بقدر ، مشحونة بوعي موظفة بعناية ، موحية ، معبرة سواء أكانت في سياق أسلوب تقريرى ، أو أسلوب انشائي . وهذا يدل على أن شعر هذه المرحلة قد سبقته تجارب متعددة ، استقام بعدها عوده ، وتميزت خصائصه .

وسنختار للتدليل على هذا نموذجين : أحدهما في سياق أسلوب تقريرى والآخر في سياق أسلوب انشائي .

ففي أول قصائد الديوان « ذكريات محوطة » تصوغ الشاعرة أحاسيس متضاربة بأسلوب تقريرى يعتمد على البوح والانفشاء فتقول :

وجهك أخفاء ضباب السنين

وضحه الماضى الى صلبه

القى عليه من شبابي الحزين

احزان قلب تاه في عصره

وصوتك الخافي خبا لحنه
واوحشت سمى أصداؤه
فلست أدري الآن ما لكونه
ما رجعه الصافي وإبعده
ولون عينيك واسرورها
وشعرك اللاجي ، وأمواجه
غابت جميعا ، أين تذاكرها
في ليل قلب طال ادلاجه ؟
كم في سكون الليل تحت الظلام
رجعت للمضى وأيامه
أبحث عن جسي بين الركام
فلم تصدني غير الآمه (١)

نقول هذا فتختار الفاظها ، وتضع كل لفظ في مكانه الملائم له ،
فالوجه - حسب طبيعة الأشياء ، واستعدادها للتهرب والافلات - أول
ما يتعرض للشحوب والحفاء ، يليه الصوت الخافي العميق التبرات ،
يليه لون العينين ، يليه الشعر المتوج الفاعم ، وهكذا كان الترتيب على
مستوى البناء . وكل هذه الملامح لها في النفس ذكريات ، وكلها تصارع
أساليب الضياع فالوجه أخفاء ضباب السنين والضباب لا يخفى وإنما
يستر ومهاران على الوجه من انفعالاتها الهوجاء فهو لا يزيد عن كونه
مستترا بالضباب . إن الضباب في الأبيات مرتبط بغشاوة الحزن ، فهو
ضباب منعكس من أحزان النفس ، ويكفي لانتشاع الضباب شيء من هدوء
النفس فإذا بالحبيب ما يزال - فلفظ الضباب هو أنسب الألفاظ .
والماضي الذي أخفى وجه الحبيب وراء ضباب السنين هو بعينه الماضي
الذي ضمه إلى صدره ، وفي الضم إلى الصدر ما فيه من الحب والعنو
والحنان .

إن الشاعرة تستخدم أسلوب المقابلة في الفقرة الأولى بين البيت
الأول المصور لواقع الأساة .

وجهك أخفاء لضباب السنين

والبيت الثاني المصور لديناميكية التجربة ، وحرارة الانفعال :

وفسحه الماضي إلى صدره

كما تستخدم التألف والانسجام في الفقرة الثانية . في الوقت
الذي تعتمد فيه على دقة اختيارها للألفاظ في بقية الأبيات .

(١) نفسه ص ٤٧١ .

فالحفا ، والضباب ، والنغم الى الصدر ، والحزن ، والتيه ، والذعر ،
والوحشة ، والصوت الخافى ، ولونه ، ورجه الصافى وايقاؤه ، ولونه
عينيه ، وأسرارها ، وشعره الداجى ، وأما وجه وكلها فى سياق التحسر
هى تعابير صادقة ودقيقة عن واقعية المأساة .

واختيارها لليل ، والظلام ، والرجوع الى الماضى ، والبحث فيه بين
الركام ، ووقوعها مصيدة بين برائن الآلام هى كذلك ، الى جانب أنها
تعابير تنم عما كان يعتل فى داخلها من انفعالات ، وتلقى أضواء على
محاولات الادعاءات والمخالفات التى تقول فيها فى ذات القصيدة :

لم يعد الحب سوى محرقة
يشعل أيلنى بأحزانه
ولم يعد جننى مفروقا
يعرقه النعس بنيرانه (٢)

- فرقة اختيارها للألفاظ كشفت عن أمثال هذه المخالطات .
- وفى قصيدتها ليلة ممطرة تقول وفى صوتها رنة الأسى .

أين الفضاء الخلو ؟ أين الصحو ؟ أين سنا النجوم ؟
من جمع المطر الكئيب وبث فى الليل الفيوم ؟
ياريح رفقاً بى ورفقا بالعرائش والكروم
رفقا بقهرى المروج فقد أعضته الهموم (٣)

فترى اللفظة المشرقة الآتية فى سياق التحسر ، تتصادم مع اللفظة
القائمة فتتكشف جوانب المأساة فى الطبيعة الحية ، وفى الطبيعة المتحركة ،
بل وفى وجدان الشاعر ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود ألفاظ قليلة
نادرة متنافرة بسبب توالى القافيات مثلا فى قولها :

قلب الفضاء قفى بالألوان (٤)

كما لا يمنع من وجود ألفاظ قليلة باهتة ، تابعة لفكرة مقلدة تأثرت
بها وحاولت أن تنظم على منوالها كقولها من قصيدتها على وقع المطر :

أيها الأنهار ما ماضيك ؟ من أين تبعث ؟
أبنة البحر أم السحب أم الأجواء أنت ؟

(٢) نفس ص ٦٣٦ .

(٣) نفس ص ٤٧٣ .

(٤) نفس ص ٥٧٣ .

أم ترى من أدمع لثقتي الحزاني قد عصرت ؟
أم صموعي أنت يا امطار في شدي وصمتي؟ (٥)

مع ملاحظة أن العيب ليس في الألفاظ على إطلاقها ، فالألفاظ لا عيب فيها ، وإنما في الناس ، ومحاولة السير على متوال « ايليا » في طلاسمة .

فاذا ما تجاوزنا براعة النظم ، وانسجام العبارة ، وعملية الاختيار ، رأينا في عاشقة الليل ألفاظ محددة ، مليئة بالرمز ، مشحونة بالطاقة ، خادمة للانفعال ، تتراعى كمؤشر هام للدلالة على حالتها النفسية ، وتتردد حسب طبيعة الرؤى والمواقف منها على سبيل المثال .

١ - الزورق وكل ما ينصل بعالمه ، كالبحار ، والعباب . والأمواج .
والأثماج والسفين ، والشرع ، والشواطئ ، والضفاف ، وقد استخدمته في مأساة الحياة للتعبير عن الحياة وما فيها من صراع بنسب محددة ومعقولة نظراً لطول المأساة ، وعدم اضطرارها لتكثيف الألفاظ .

يا حياتي في هذه الأرض أما	أنت فامضي كما يشاء الزمان
أنشري ذلك الشرع وسيري	وتفني ما شئت الأحيان
وإذا ما هبت رياح الردى يو	ما وهزت كف القضاء والشرعا
فأسمى الأمواج بقضة العيب	حين وقولي يا أغنيات ودعا
هكذا تبلغ السفينة يا شأ	عرة العزن شطها الأبديا
شاطي ، لثوت شاطي ، الوحي والألم	سرا ذلك المحجب الخفي (٦)

أما في عاشقة الليل فقد تنوع استعمالها بتنوع حالتها الصمورية .
وكانت في أغلبها كثيية وفي أقلها منبسطة سعيده .

في الحالة الأولى نرى الزورق وعالمه يواكبان حياتها من يوم أن كانت :

طفلة ترنو الى الشاطي . عبرى النظرات

وتسرى العالم بعرا مفرقا في الظلمات (٧)

ال أن أولفت سفيتها الألم

أما بين الأمواج ، تحت السواطي (٨)

(٦) نفسة ص ٣٣٦

(٨) نفسة ص ٤٨٤

(٥) نفسة ص ٦٠

(٧) نفسة ص ٤٨٧

الى ان وحدتها على شط المعابد
والأعاصير تنالني زورقي (٩)
بل الى كاملة التي ربما كانت
زورقا في البحار عاد خطاما (١٠)

والى ما كان يستعمل له الزورق وعالمه في مأساة الحياة ، والأمثلة
على ذلك كثيرة .

وفي الحالة الثانية نرى الزورق العالم المجب
سدا يرسو على رسال الضللك (١١)

كما نرى زورق السحر والخلود ، في رحلتها الى عوالمها المثالية (١٢)،
وزورق الأمل .

الطلب وان اسدلت ستور الظلام (١٣)

والأمثلة على ذلك كثيرة .

وربما كانت قصيدتها في « وادي الحياة » تجميع كمي لهذه
الظاهرة .

تائهة ، والحياة بحر	شائطة مبد سحيق
تائهة والظلام داج	والصمت تحت الدجى عميق
يا زورقي أه لو رجعتنا	من قبل ان يغفو البريق
انظر حوالبك أي نو،	تجمد من هوله المصروق
البحر ، يا زورقي جنون	في هجمة الموت لا يفيق
وكل يوم له صريح	وموجه ثائر دقوق
والت في الموج والدياجي	يا زورقي في غد غريق (١٤)

٣ - المعبد .

والمعبد في مأساة الحياة معبد الأسى والشعور (١٥) ، أو معبد
الشعر ، والموذ والحيال الطهور ، حيث لا فرق ، اذ الشعر في تلك
الرحلة كان ينبعث من الأسى والشعور (١٦) . أما في عاشقة الليل

(١٠) نفسه ص ٤٨٣ .

(٩) نفسه ص ٤٩٠ .

(١٢) جزيرة الوحي ص ٥٩٤ .

(١١) نفسه ص ٥٤٢ .

(١٣) نفسه : صوت الأمل ص ٦٥٩ .

(١٥) نفسه ص ٢١٧ .

(١٤) نفسه ص ٥٦١ .

(١٦) راجع ص ٦٠ من هذه الدراسة .

فقد تنوعت وطيفته بتنوع حالتها الشعورية فهو أحيانا المعبد الكثيب (١٧)
 أو المعبد الشعارى (١٨) أو المعبد الشعارى الرومانتيكى (١٩) ، وأحيانا
 معبد الحب (٢٠) أو معبد الحزن (٢١) ، أو معبد الأمن والطمأنينة (٢٢) ،
 أو معبد الحيوية والنشاط (٢٣) ، ولقد ظفر ديوانها عاشقة الليل
 بقصيدتها المختارة « العودة الى المعبد » وفيها رأينا المعبد كما مر بنا يرمز
 للانطوائية و (الكتابة) كما رأينا أن العودة اليه كانت دليلا على عمق
 التكيف .

معبدى ، افتح لقلبي الباب ، لا تقس عليه
 ليجد عندك سلواه لينسى امليه
 يلهجزون شقى مرقى الشوك يديه
 ملء دنياه عبوس ، فابتسم أنت اليه (٢٤)

٣ - الشجرة .

وقد أنت كمعادل للذكرى ، وأضيفت اليها فكانت شجرة الذكرى
 وهي كما رأينا (٢٥) تقوم بدور المعادل ، وتخرج بخصائصها عن اطار
 هذه المرحلة .

على أن هناك ألفاظا أخرى قليلة ، استخدمت تراسل الحواس
 بمفوية ، اذ لا يعقل أن تكون الشاعرة واعية بالمذهب الرمزي الذي كان
 يخطو خطواته الأولى في الشعر العربي في تلك المرحلة ، وذلك فلي قولها :

وأوحشت سمعى أصداؤه
 فليست لئلى الآن مالونه (٣٦)

حيث وصفت المسجوع في الشطر الثاني بالمرئي . وقولها :

-
- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| • (١٧) ذكرى مولدى ص ٤٨٥ | • (١٧) أشواق وأحزان ص ٥٦٦ |
| • (٢٠) عودة الغريب ص ٥٤٧ ، والخيال | • (١٩) تودة على الشمس ص ٥٠٦ |
| • والواقع ص ٦١٠ ، قلب ميت ص ٦١٧ | • (٢١) أشواق وأحزان ص ٥٦٧ |
| • (٢٣) في عيد الانسانية ص ٦٣٣ | • (٢٢) العودة الى المعبد ص ٦٢٦ |
| • (٢٥) رابع ص ٦٤ من هذه الدراسة . | • (٢٤) العودة الى المعبد ص ٦٢٩ |
| | • (٢٦) ذكريات مسحوة ص ٤٧١ |

وخبث ذكرياته البيضى فى به شعورى ولىل قلبى ونفسى (٢٧)

حيث وصفت الممنوى بالبيض وهو مرئى • وقولها :

وما ل ذوبت عمرى اثينا ؟ (٢٨)

حيث جعلت الممنوى محسوسا يلذ

وفعلت مثل ذلك فى أبيات قليلة فى أغنية للانسان ١٩٥٠ التى تقع فى اطار هذه الفقرة من الدراسة ، حيث جعلت لرعشات الأزهار نشيدا ، وللشروود لونا ، وللون نشيدا فى قولها :

رعشات الأزهار لم تعد إلا ن نشيدا وضجعة استبشار (٢٩)
وقولها :

عن جمود الرجاء فى عين القة لى ولو الشروود والنسيان (٣٠)
وقولها :

وبمسا ابصروا على الأفق انه سمان قوس الأمطار يقطر شعرا
كل لون يلذع فى خاطر الغي م نشيدا يلذع شهدا وعطرا (٣١)
البناء :

من الصعب أن نعين للقصائد الغنائية فى مرحلة التعبير عن التجربة أبنية محددة ، وبخاصة فى عاشقة الليل ، فهنا يتناهى مع الغنائية • وانسياب الشعور ، وتدفق الانفعالات ، وكل ما نستطيعه هو أن نتلمس البناء مع كثير من التجاوز ، وأن نقرن الأشباه ، فالشاعرة ما كانت تجرد انفصالاتها ، وتنتظر اليها من على البعد كما فعلت فى المرحلة التالية لتتمكن من تصاميم البناء •

وباستقراء قصائد الديوان وجدنا أن تشكيلات القصائد فى الديوان تصير على النحو الآتى :

١ - قصائد ذات بؤرة محورية تنطلق منها الأبيات ، وتعود اليها فى شبه تماثل ، وهى ذكريات محوطة (٣٢) ، ذكرى مولدى (٣٣) ، الحياة المحترقة (٣٤) ، فى وادى العبيد (٣٥) ، بين فكي الموت (٣٦) •

• (٢٨) نفسه ص ٤٨٤ •

• (٣٠) نفسه ص ٢٧١ •

• (٣٢) راجع القصائد فى (١) ص ٤٧١ •

• (٣٤) ص ٤٨٦ •

• (٣٦) ص ٥٠٢ •

• (٢٧) نفسه ص ٤٨٠ •

• (٢٩) نفسه ص ٢٥٨ •

• (٣١) نفسه ص ٢٩٣ •

• (٣٣) ص ٤٧٧ •

• (٣٥) ص ٤٩٠ •

السفر (٣٧) ، على حافة الهوة (٣٨) ، صياط وأصداء (٣٩) ، نغمات مرتعشة (٤٠) في وادي الحياة (٤١) ، العودة الى المبد (٤٢) .

٢ - قصائده انسيابية تترقق فيها الأحاسيس وتنساب وهي :

الغروب (٤٣) ، أشواق وأحزان (٤٤) ، خواطر مسائية (٤٥) ، التماثيل (٤٦) ، ذات مساء (٤٧) ، شجرة الذكرى (٤٨) ، قلب ميت (٤٩) ، بعد عام (٥٠) ، على الجسر (٥١) ، الى الشاعر كيتس (٥٢) ، الخطوة الأخيرة (٥٣) ، البحر مترجمة عن بايرون (٥٤) مرثية في مقبرة ريفية مترجمة عن توماس غري (٥٥) .

٣ - قصائده ذات صوتين متدافعين ، صوت الشاعرة ، وصوتها الآخر المنبعث من قرارة النفس وهي عاشقة الليل (٥٦) ، مرثية غريق (٥٧) ، عودة الغريب (٥٨) ، جزيرة الوعي (٥٩) .

٤ - قصائده تأخذ طبيعة المناجاة من أولها الى آخرها وهي : الى عيني الحزنتين (٦٠) ، الخيال والواقع (٦١) ، أنشودة الأبدية (٦٢) .

٥ - قصائده تتدرج في هدوء الى ذروة تقف عندها ولا تتحرك ، وهي المقبرة الفريقة (٦٣) .

٦ - قصائده تستعير أسلوب الرسم ، وطبيعة اللوحة وهي : مدينة الحب (٦٤) ، ليلة مطرة (٦٥) .

(٣٨) ص ٥٢٣ .

(٤٠) ص ٥٣٠ .

(٤٢) ص ٦٢٦ .

(٤٤) ص ٥٦٣ .

(٤٦) ص ٥٨٠ .

(٤٨) ص ٦٠٣ .

(٥٠) ص ٦٢٠ .

(٥٢) ص ٦٥٠ .

(٥٤) ص ٦٧٠ .

(٥٦) ص ٥٥٦ .

(٥٨) ص ٥٤١ .

(٦٠) ص ٥٧١ .

(٦٢) ص ٦٣٨ .

(٦٤) ص ٥٦٨ .

(٣٧) ص ٥١٣ .

(٣٩) ص ٥٢٧ .

(٤١) ص ٥٦٠ .

(٤٣) ص ٥٤٩ .

(٤٥) ص ٥٧٦ .

(٤٧) ص ٥٨٨ .

(٤٩) ص ٦١٦ .

(٥١) ص ٦٤٦ .

(٥٣) ص ٦٦٥ .

(٥٥) ص ٦٧٨ .

(٥٧) ص ٥١٧ .

(٥٩) ص ٥٩٤ .

(٦١) ص ٦٠٧ .

(٦٣) ص ٥٣٤ .

(٦٥) ص ٦٣٤ .

٧ - قصائد تنظر للموضوع الواحد من زوايا متعددة وهي :
الفيضان (٦٦) .

٨ - قصائد فيها طبيعة التوجعات ، بمعنى أنها تبدأ بنفمة حادة
ما تلبث أن تهدأ لتندفع نفمة أخرى وهكذا حتى تنتهي القصيدة وهي
ثورة على الشمس (٦٧) .

٩ - قصائد تستخدم أسلوب (الفلاش باك) في بعض فقراتها
وهي : عيد الانسانية (٦٨) .

١٠ - قصائد اختل فيها البناء وهي : السفينة النائمة (٦٩) التي
استخدمت القناع في الفقرتين الأولى فكانت هي السفينة ، وهي
الزورق ذي الشراع ، غير أن هذا القناع مالبت أن تلاشى في الحديث
المباشر عن مصباحها الذي أطفأته الريح ، وعن جفنها المخروقة الذي
سينسكب الدجي فيه ، وعن شبابها المفرق الذي ستسير أمواج البحور
عليه مما أحدث في القصيدة اضطراباً أدخل بالبناء .

وعلى وقع المطر (٧٠) التي بدأت عنيفة ثائرة ، ثم استحوطت الى
هدوء فلسفي لا يتلاءم مع عنفها الذي بدأت به .

الموسيقى :

يضم عاشقة الليل اربعين قصيدة ، طول القصيدة يتراوح ما بين
السة والخمسين والاثنتين والعشرين بيتا ، ومتوسطها يصل الى مايقارب
الخمسة والثلاثين بيتا ، وأطولها من الشعر المؤلف « بين فكي الموت »
التي تصل الى ستة وخمسين بيتا من البحر الخفيف ، ومن الشعر
المترجم « مرثية في مقبرة ريفية » التي تصل الى اثنين وثلاثين ومائة بيت
من البحر الخفيف نفسه ، ولولا أن قضية الشاعرية لنازك قد حسمت
بنظمتها الطول لمأساة الحياة في نفس الفترة لقمعت برسم بياني يوضح
تذبذب القصائد بين معدلات النمو في عاشقة الليل ، ولكن يخيّل الى
أن هذا الرسم أصبح غير ذي موضوع بعد أن فرضت الشاعرة نفسها
بهذا المستوى الخلاق على عالم الشعر ، وإن كنت ألاحظ أن أغلب
قصائد الديوان نظمت من البحور الخفيفة وأعني بالبحور الخفيفة التي

• (٦٧) ص ٤٩٥

• (٦٩) ص ٦١٢

• (٦٦) ص ٦٥٦

• (٦٨) ص ٦٣٠

• (٧٠) ص ٥٩٨

قاربت أن تكون صافية ، وعلى رأسها ، الرمل ، والكامل ، والمتقارب
التي نظمت منها أغلب قصائد الديوان ثم الرجز ولم تنظم منه الا قصيدة
واحدة هي : على حافة الهوة • وتبقى بحور أخرى نلت عن هذه البحور
الخفيفة وهي : السريع ومخلع البسيط ، والطويل ، ولم تنظم منه
الا قليلا •

كما يبقى البحر الخفيف الذي سنبداً به ، لأنه فيما يبدو كان
سيد المرحلة ، فلقد نظمت منه المطولة في صورها الثلاث :

مأساة الحياة ١٩٤٥ في مائتين وألف بيت ، وأغنية للانسان
١٩٥٠ في ست وثمانين وخمسمائة بيت ، وأغنية للانسان ١٩٦٥ في
ستمائة بيت أو يزيد ، وأغلب أبيات الديوان ، كما ترجمت به « مرثية
في مقبرة ريفية » فهي قد تشبعت بموسيقاه منذ بداياتها الأولى ،
ووجدته كما قالت بحرا مرنا يجرى بين يدي الشاعر ، كما يجرى نهر
عريض في أرض منبسطة (٧١) ، وطوعته - مع أنه من أصلح البحور
للغناء والأناشيد - لأن يحمل أفكارها ، وآراءها المطولة عن الكون
والحياة ، وأحاسيسها الذاتية • ولذا ، وبعد استقضاء دقيق وجدنا أنها
كانت مسيطرة على موسيقاه سيطرة كاملة ، مبتعدة به عن كثير من
الزخاف والعلل التي نلاحظها في غيره من البحور ، ملتزمة بأعاريضه
وضروبه التامة والصحيحة على حسب قوانين الخليل التزاما تاما ، فهي
تسير في طريق عرفته ، وخبرت دروبه •

أما نظامه من حيث التقفية فقصائده كلها رباعية ماعدا قصيدة
« بعد عام » فسداسية و « أنشودة الأبدية » فثنائية •

وإذا كان هذا البحر قد سيطر بموسيقاه على مراكز الإيقاع والنغم،
فلم نلحظ عليه شيئا من ضرورات العروض فإن لنا على البحور الأخرى
ملاحظات هي :

١ - الرمل :

وقد استخدمته تاما ، ومجزؤا ، ومشطورا ، وهذا لاغبار عليه ، الا
أنها لم تلتزم فيه بقوانين الخليل التزاما تاما ، فمن المعروف أن عروض
الرمل التام تكون محنوفة فتصبح فاعلن بدلا من فاعلاتن ، ويكون الضرب

أما مثلها فاعلان ، وأما تأما صحيحا فاعلاتن ، هذا ما لم تلتزم به الشاعر
في « وادى العبيد » في المقطوعة الأولى :

ضاع عمرو في دراجير العبيدة

وخبت أحلام قلبى المنرق

حيث جاء العروض والضرب كلاهما على وزن فاعلاتن ، وهو مالم
يقبل به الخليل .

وكذلك في المقطوعة الثانية :

سنوات العمر مرت بي سريعا

وتوات في دجى المافى البعيد (٧٢)

فمروضها فاعلاتن ، وضربها فاعلان بالتذييل ، وهو رغم مخالفته
لنظام الخليل لم تلتزم به في المقطوعة السابقة عليها ، مع أن التذييل
علة بالزيادة ، والمثل إذا عرضت لزممت فلا يباح للشاعر أن يتدخل عنها
في بقية القصيدة ، وقس على ذلك « مرتبة غريق » أما نظامه من حيث
التقفية فأغلب قصائده رباعية ، وأقلها يتراوح بين الثمانية ، والخمسية ،
والثنائية .

٢ - الكامل :

وقد استخدمته تأما في أغلب قصائده ، ومجزؤا في أقلها ، فأما
التام فلم تلتزم فيه في « ثورة على الشمس » بنظام الخليل الدقيق ،
وهو التام والصحة في العروض والضرب ، لأن الضرب جاء مقطوعا
ابتداء من الفقرة .

شفتاى مطبقتان فوق أساهما

عينائى ظامنتان للأنداء (٧٣)

ولم تلتزم بذلك لافى بداية القصيدة ، ولا في نهايتها ، مع أن
القطع علة ، والملة إذا عرضت لزممت ، وقس على ذلك « نضات مرتعشة »
و « مدينة الحب » و « ليلة مطرة » و « على الجسر » التي كانت متذبذبة
بين الضرب المرفل والتام .

أما نظامه من حيث التقفية فقصائده تتراوح بين الرباعية والثلاثية ،
والثنائية .

(٧٢) نسه ص ٤٩٦ .

(٧٣) نسه ص ٤٩٦ .

٣ - السريع :

وفيه كثرة كثرة من الزحافات ، وهو ثنائي القوافي .

٤ - الرجز :

وهو يتذبذب بين العروض التسامة . والضرب التام ، والضرب المقطوع ، وهو ثنائي في على حافة الهوة .

أما بقية البحور : المتقارب وهو رباعي القوافي ، ومخلع البسيط وهو ثمانية ماعدا « جزيرة الوحي » المنظومة والمتنزمة بالقافية الموحدة ، والطويل وهو رباعيها فكلها ملتزمة بقوانين الخليل التزاما يكاد يكون حرفيا .

ومعنى هذا أن الشاعر يخرجها الجرى والمبكر على بعض قوانين الخليل في بحورها المحببة لديها ، وجرءتها على كثرة الزحافات والعلل ، واتباعها لنظام المقطوعة - معدة للتحرر ، والانطلاق ، بل والتمرد على كثير من القيود وبخاصة إذا ما أضفنا بعض الضرورات التي لجأت إليها وتركتها ، وكان بإمكانها أن تقوم بتعديلها ، مثل الاقواء في قولها :

أين أصبحت يوفيقه أمسى ما الذي قد شملت فوق الوجود ؟
أترى تذكرين مثل أيا م صبانا وحلمنا المفقودا ؟ (٧٤)

والتضمن الميب في الشعر المقفى وإن كان عنصرا أساسيا في الشعر الحر ، في قولها وهي تتحدث عن الحيارى الذين :

يمبرون الأيام أجنحة شسلا « قصت زوابع الأيام
ريشها فهي في الثرى تبصر التده ليق في غلة من الأحلام (٧٥)

وقولها :

والشغل الهواء ينضج منها الده فـ كم ود لو تحولن سرا
ذهبا تجمد الشغل عليه قبلا كالرخام يقطن تبرا (٧٦)

والإضافة غير المفيدة « في سفوح جبال الأرض » من قولها :

اعشقوا الثلج في سفوح جبال ال أرض والورد في سفوح التلال (٧٧)

• (٧٥) نفسه من ٢٩٣

• (٧٧) نفسه من ١٤٧

• (٧٤) نفسه من ٤٨١

• (٧٦) نفسه من ٢٣٦

والتركيب الثقيل في البيت الثاني من قولها :

كيف مات الجنون؟ هل سمعت له ل ؟ سلوا هذه الصحارى الخزينة
اسألوها ما حدث الريح كيس ال أمسى ليلا وكيف عاش صنيته (٧٨)

والتكلف في سبيل الوصول الى القافية في قولها في البيت الثاني
وهو القاسي :

ثم ماذا ؟ في أي عالمنا المح زن نلقى العزاء عما نقاسي ؟
عند وجه الطبيعة الجهم أم عن يد فؤاد الزمان وهو القاسي (٧٩)

وقولها في حديثها الى الشاعر في تكلف للمعنى واقتصار له .

وادفن النور في جفونك ميتا وابعث الشعر من فؤادك حيا (٨٠)

وفي حديثها عن الرهبان وادخالها اداتي التشبيه كمثل في البيت .

لم اجد غير وحشة تبعث اليا س وصمت كمثل صمت القبور (٨١)

والزيادة الآتية لاستقامة الوزن وحده « في روحه الظمى »
من قولها :

نشوة ملء روحه ؟

« وفي الأومة تشهد » من قولها :

فالحزن صورة ثودتي وتعددي

تحت الليالي ، والألومة تشهد (٨٢)

• (٧٩) نفسه ص ١٦٢ .

• (٨١) نفسه ص ٨٠ .

• (٧٨) نفسه ص ١٤٠ .

• (٨٠) نفسه ص ١٢٠ .

• (٨٢) نفسه ص ٤٩٥ .

المرحلة الثانية :

مرحلة الوعي بأبعاد التجربة

ونعنى بالوعى بأبعاد التجربة ، تشيؤ التجربة ، والتمعن فيها ، والفلسف حولها ، والتأمل فى زواياها ومنحياتها ، والتفغل بها فى أعماق النفس والشعور ، ورصدها من على البعد (١) سواء آكانت التجربة عاطفية ، أو انسانية ، أو مثالية ، أو متجهة الى داخل النفس ، أو لوحة تصويرية . أو حتى مشاركة فى مناسبة قومية ، فطبيعة المرحلة أخذت هذا الجانب العقلانى ، وحدث من اندفاع العاطفة ، التى تميزت بها المرحلة السابقة . وقد تميزت هذه الظاهرة ببعديها : التكويني والتشكيلى فى دواوينها الثلاثة : شظايا ورماد ١٩٤٩ ، وقرارة الموجة ١٩٥٧ ، وشجرة القمر ١٩٦٨ التى تناولت ما نظمته على امتداد خمسة عشر عاما ابتداء من سنة ١٩٤٨ - الى سنة ١٩٦٣ ، فالدواوين الثلاثة نظمت فى فترات متقاربة ، وبخاصة شظايا ورماد .

وقرارة الموجة (٢) . أما شجرة القمر فأغلبه كان للمناسبات

(١) من غير ما يمثل خصائص هذه المرحلة نصيفه « توارين قديمة وجديدة » فى شظايا ورماد ج ٢ ص ٤٥ التى تحدثت فيها عن فشل تجربة الحب وموتها بل رموت ذكرياتها ، ثم عن محاولاتها فى البحث عنها ، وإعادة الحياة اليها . وفى سبيل هذه المحاولة انفصلت عنها ، وجمعت بينها وبينها بعدا كافيا ، وأخذت تتحدث بأسلوب الراصد للمحاولة ، المحتج لمعالقتها ، النافل لصورها المنطقية - على حد تعبيرها - باستعمال كان ، وبحثنا ، وأهينا ، وراينا ، وسألنا ، ورجعنا وهى بذلك تنقل المحاولة : لى الصور البلاستيكية نقلا برناسيا دون أن تضى عليها شيئا من انفصالاتها . وهى بذلك تضى الحدث ، وتكونه ، وتخرج به من إطار التصير الى إطار الخلق والتكوين .

ويطول منا القول لو تنمنا هذه الظاهرة فى كثير من قصائد هذه المرحلة ، فى مثل : مر القطار فى شظايا ورماد ج ٢ ص ٥٨ التى نبيت على أتخيل ، وأتصور ، وعلى عينها اللاتلة ، وعن الحفر التى تبيت جوانب المنظر ، وزوايا الهامة فى تكوين اللوحة الحية .

(٢) فى عملية شبه احصائية وجد أن قصائد « شظايا ورماد » نظمت فى سنة ١٩٤٨ الا خمس قصائد نظمت فى سنة ١٩٤٧ - أما قصائد قرارة الموجة فتوارينها ١٩٤٧ :

بدون تاريخ	١٩٤٨	١٩٤٩	١٩٥٠	١٩٥١	١٩٥٢	١٩٥٣
٢	٦	٩	٢	٤	٣	١

مما يدل على تقارب توارين النظم فى كلا الديوانين ، وخصوصا حالة شعرية متجانسة .

القومية والمشاعر الوطنية ، والأحاسيس الأسرية ، بالإضافة الى أن بعض قصائده : أغنية ليالى الصيف (٣) ، والنهر العاشق (٤) ، وخصام (٥) ، نظمت في سنة ١٩٥٢ و ١٩٥٤ على التوالي ، مما يدل على تداخل قصائده المرحلة ، وأن بعضها الآخر : شجرة القمر (٦) ، وأغنية القمر (٧) ، مضافا إليها أغنية لشمس الشتاء في قرارة الموجة (٨) تجرد من المشاعر الذاتية التي كانت مسيطرة على نفس الموضوعات في عاشقة الليل .

ولا يعنى توصيف « الوعي بأبعاد التجربة » التحكم في كل قصائد المرحلة . فهناك قصائده تنتمى الى المرحلة السابقة : مرحلة التعبير عن التجربة كأجراس سوداء ، وقبر ينفجر في شطايا ورماد (٩) ، وأغنية في قرارة الموجة (١٠) ، وهى قصائد لم نصل الى مستوى التكون والتنشؤ التى تميزت بها قصائده الغالبية العظمى من شطايا ورماد وبخاصة ، فنحن انما نتحدث عن السمة الغالبة ، والشاعرة لا تستطيع أن تتجرد من شعورها الدافق دفعة واحدة .

وعلى هذا يضيق الاختلاف كثيرا بين نظرتنا ونظرة الشاعرة لكل ديوان من دواوينها الثلاثة على حدة ، فالشاعرة ترى « ان العنوان ليس الا امرأة صغيرة تعكس فترة من حياة زاهرة عاشها الشاعر ، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز . انه شئ قائم وهو يحتم العنوان (١١) » .

والدراسة ترى أن الدواوين الثلاثة متداخلة ، بل وتمثل مرحلة واحدة ، فهى قد نظمت في فترات متقاربة .

وما نقوله الشاعرة يمكن أن ينطبق على المرحلة التالية : مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق روحانية مسامية ، وبخاصة وأنها كتبت الملاحظة السابقة بعد أن كانت قد فرغت من قرارة الموجة ١٩٥٧ ، ومن كثير من القصائد الدالة على طبيعة هذه المرحلة في شجرة القمر .

صحيح ان سمة « الوعي بأبعاد التجربة » تنطبق تماما على شطايا

(٣) ديوان نازك ج ص ٥٣٠ - (٤) نفسه ص ٥٣٥

(٥) نفسه ص ٥٠٣ - (٦) نفسه ص ٩٢٥

(٧) نفسه ص ٤٨١ - (٨) نفسه ج ص ٣٧٣

(٩) نفسه ج ٢ ص ١٦٥ - (١٠) نفسه ص ٣٣٣

(١١) ج ٢ ص ٢١٣ من مقدمة قرارة الموجة .

ورماد ، وبنسبة أقل من التمام على قرارة الموجة ، وشجرة القمر .
 نظرا لشعور الاطمئنان الذي كان قد أخذ يتسلل الى أعماقها ، ولتغير نظم
 الحياة بسفرها الى الولايات المتحدة الأمريكية في سنتي ١٩٥١ و ١٩٥٣ .
 ولمودتها الى الفناء في بعض القصائد الذاتية ، ولكن يبقى بعد ذلك
 أن هذا كان نتيجة تطور واع في نظرتها الى التجربة ، وفي تناولها على
 حد سواء ، فالاستثناء لايلفي القاعدة ، ولكنه يؤكدما ؛ لأنها تتمشى مع
 طبيعة التطور التي تدرجت اليها حياتها الفنية .

وعلينا تثبيتنا للقاعدة أن نعطي أولا أمثلة توضح الفرق بين
 أسلوبى « التعبير عن التجربة » و « الوعى بأبعاد التجربة » ولناخذ
 « على حافة الهوة » فى عاشقة الليل ، و « أغنية الهاوية » فى شظايا ورماد
 ثم « ثورة على الشمس » فى « عاشقة الليل » و « أغنية لشمس الشتاء »
 فى قرارة الموجة .

كما علينا أن نعطي ثانيا أمثلة أخرى لشعور الاطمئنان الذى كان
 قد أخذ يتسلل الى أعماقها فى نهاية هذه المرحلة ، بسفرها الى الولايات
 المتحدة الأمريكية ، مما ميز شجرة القمر عن شظايا رماد ، وقرارة الموجة .
 بهذا الاتجاه الملمس وحده ، دون أن يخرج به عن طبيعة المرحلة .
 ولناخذ « الباحثة عن الغد » فى شظايا ورماد و « إن شاء الله » فى شجرة
 القمر ، ونقارن بين العبوس فى القصيدة الأولى ، والاطمئنان فى القصيدة
 الثانية ، وذلك قبل أن نتناول دراسة المرحلة فى قطاعاتها العرضية .
 التى سوف تتبلور معها خصائص المرحلة أكثر وأكثر .

فـ « على حافة الهوة » فى عاشقة الليل ، و « أغنية الهاوية » فى
 شظايا ورماد ، تتناولان دوافع قاهرة ، وأحاسيس متشابهة ، وتندفعان
 بالشاعرة الى محاولة الانتحار ، ثم وهذا أضعف الايمان الى الكلمات
 لتتسلسل عن عواطفها المكرومة .

انها نائلة صوئية منها يطل ماكنمته وغلغله فى أعماقنا (١٢)

فكيف كان ذلك ؟

فى « على حافة الهوة » تندفع الشاعرة فى تعبيرها الواضح المباشر
 قائلة للهوة :

جئتك ، يا هوة ، تحت الدجى

لعلنى القى لديك الخلاص
لم يبق لى فى الأرض ما يرتجى
ولم يعد لى من رحيل مناص
جنتك حبرى فى نكسالم النجى
يدفع أقدامى جنون الألم
جنت وروحي فزع « صراخ »
باسم اله الصمت ، باسم العلم (١٢)

وتستمر فى اندفاعاتها فتحكى عن مشاعرها ، وتصف انفعالاتها ،
وتتحدث عن مأساتها . ومن خلال ذلك يتكشف الموقف فنرى اليأس ،
والاقدام على الموت ، ثم التردد بين الموت والحياة - وهذا كله من سمات
المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن التجربة ، التى تهتم بوصف التجربة ،
والحديث عنها أكثر مما تهتم بهدمتها ، وتنميتها ، والافساح لها ،
كى تندفع بقوتها ، وبقوتها الذاتية وحدها الى خارج الشعور ، فهى فى
جيشان عواطفها لا تستطيع ذلك .

وفى « أغنية الهاوية » نراها على غير ذلك فهى تتروى ، وتلمس
الأسباب ، وتفتش ، وتبحث ، وتحلل ، وتعمل ، وتجمع الدوافع ، وتسمى
ذلك كله لترى نفسها مدفوعة بأحاسيسها المكتنبة المنماة ، التى حشنت
لها كل ما كان يحنقها ، ويدفعها الى الهاوية فى أغنية للهاوية .

مبجبت الزوايا التى تلتوى

وراء النفوس

وراء بريق العيون

وابفضت حتى السكون

وتلك المعانى التى تنطوى

عليها الكؤوس

معانى الصدى والجنون

معانى الخطايا التى تبرى

بريق النجوم

وفى لمسا اللهب المحرق

ولون الهوم

كرهت المولودون التى تأسر

وخلف سماء استقاماتها

لهيب المقود

وما تزال كذلك حتى تتضخم المأساة ، وتمتلئ بها ، فتسرب وراء
أحاسيسها وانفعالاتها ، وينسرب التعبير عنها كذلك الى ما وراء تلك
الأحاسيس والانفعالات . ثم تندفع التعابير بعد أن تضيق بامتلائها في
لمحات شعورية ، وطرطشات الى خارج حياتها فنلحم المأساة مقنعة وراء
الايحاءات والرموز .

فهى بدلا من أن تقول بتعبيرها المباشر فى « على حافة الهوة » :

هيا الى الموت ، الى صمته
فيم أخاف الآن ؟ فيم الألم !
عما قليل تنهى قسوتى
على حياتى ، ويضج النثم (١٤)

نراها هنا تسعير جبال المشنقة فى لمحات مناثرة رامزة ، دافعة
فعلا الى الاختناق الذى لم يصل بعد الى الانتحار .

لماذا أحس الأسى والضجر
وكلف المطر
تلف على عنقى المقتنع
جبال الفكر ؟

وجبال الفكر ذاتها تنم عن طبيعة المرحلة ، فهى ليست بحيان
الماطة - وتستمر :

واين أسير وقلبي التزق
هنالك ما زال ، لا يبرد
ولا يحترق
كقلب أبى الهول . اين الفد ؟
أحس حياتى تلوب
لفى لحظة واحدة
ولا تسمحبى يدك الباردة
فأغنية الهاوية
تهيب بالنامى الشاردة
وتلوى العروب
لفى لحظة يا جبال الحياه
ولا تتركينى هنا

معلقة بالفراغ الرهيب

وغير خفى ما فى التعليق ، والفراغ ، والرهبة . فضلا عما اشتملت عليه ألفاظ بقية الأبيات من دلالات .

وفى نهاية الألفية :

أكاد أسير الى الهاويه

مع السائرين

وإدفن آخر أحلامي

وانسى غلى (١٥)

لقد طورت الشاعرة من تكتيك بناء القصيدة ، ومن الأساليب .

و « نورة على الشمس » فى « عاشقة الليل » و « أغنية لشمس الشتاء » فى قرارة الموجة وإن كانتا تتناولان أحاسيس متضاربة إلا أن الدوافع وراء كليتهما تكاد تكون متساوية ، فدوافع « نورة على الشمس » هى الحنى والحنى . ودوافع « أغنية لشمس الشتاء » هى التعاطف والحب وهذا لا يستدعى الاختلاف فى تناول ، إلا إذا كان الاختلاف هذا نتيجة بطور فنى لدى الشاعرة .

ففى « نورة على الشمس » نجد التعبير الصارخ المباشر . المسائر لطبيعة المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن التجربة - وسواء أكانت الشمس حقيقية كما فى الأبيات الأخيرة من القصيدة . أم قناعا كما فى بقية الأبيات ، وكانت الثورة عليها ثورة الطبيعة الرومانتيكية على طبيعتها المنوهجة . أم ثورة المواطن الموبرة على الحبيب القادر التى جعلت من الشمس قناعا له (١٦) فإن القصيدة التى تبدأ بقولها :

وقلت أمام الشمس صارخة بها

يا شمس ، مثلك قلبى التمرد

قلبي الذى جرف الحياة شبابيه

وسقى النجوم ضياؤه المتجدد

مهلا ، ولا يفتدك حزن حائر

فى مقلتى ، ودمعة تنهمد

فالحزن صورة ثورتى وتعدى

تحت الليالى . والألوكة تشهد (١٧)

(١٥) راجع القصيدة ج ٢ ص ١١٦ .

(١٦) راجع ص ٩٧ من هذه الدراسة .

(١٧) ج ٣ ص ٤٩٥ .

لا تخرج عن أسلوب التعبير المباشر عن التجربة .

وفى « أغنية لشمس الشتاء » تختفى العواطف الرومانتيكية ،
والنزعات الذاتية - لا بقدر - ولا يبقى إلا إبداع التصوير ، وبراعة التعبير
والنظرة الموضوعية من على بعد يكفى للاحاطة بعوالم الشمس ، وبخبرات
الشمس على الكون ، وعلى مظاهر الوجود .

أشيعى الحرارة والرفق فى لمسات الرياح
ولفى جدائلك الشقر حول الفجاج الفساح
وهذا التحرق فى شفتيك أريقى لظاه
على طبقات الثلوج الكثيفة فوق المياه
أذيبى بها قطرات الجليد
عن العشب عن زهرة لا تريد
فراق الحياة

فمازال فيها رحيق تغبته للمصباح
ومن دفء عينيك من ضوء هذا الجين السعيد
أريقى عصير البنفسج فوق الفضاء المديد
ومن لون هذى الجدائل رشى أزرقاق الأثير
وصبى البريق الملون فوق مرآيا القدير
ومن عطر هذا الفضاء اللاب
أريقى على صفحات الضباب
ديعاً نصير

يعيل البرودة فيه الى دفء حب جديد (١٨)

وهكذا مما يميز مرحلة « الوعى بأبعاد التجربة » عن « مرحلة التعبير
عن التجربة » .

بقى الاتجاه المطنن فى « شجرة القمر » الذى ميز « شجرة القمر »
عن « شظايا ورماد » و « قرارة الموجة » دون أن يخرج به عن طبيعة
المرحلة .

وكما قلنا لنأخذ « الباحة عن الفد » فى « شظايا ورماد » « وان
شاء الله » فى شجرة القمر ، ونقارن بين العبوس فى القصيدة الأولى ،
والاطمئنان فى القصيدة الثانية .

فى « الباحة عن الفد » نرى العبوس والكآبة ، والحلة والصرامة
موزعة على إيقاعات القصيدة ، وعلى كل الفاظ القصيدة بحيث لا يكاد يند

منها إيقاع . أو يند منها لفظ يومض بالاطمئنان ، أو يخرج على رتبة
الكتابة بسبب عبارة « غدا نلتقى » وهي فيما يبدو عبارة جيسمتها توهجات
اللقاء ، دون أن تنطق بها على الحقيقة شفتاه ، وحسب أن جاء الغد ، ولم
يتحقق اللقاء .

وكانت ما تزال في مرحلة التأزم ، فالتهيت الأحاسيس ، ونصبت
المناحة ، رغم ما كان يبدو عليها وهي تقص حكاية العبارة من التعقل ،
وضبط الانفعال ، ومعلوم أن التعقل ، وضبط الانفعال من سمات هذه
المرحلة .

« غدا نلتقى » نبا في الزمان روتنه الحياه
تلاشى ولم تروه شفتان تلاشى وتاه

وجاء غد ثم ولّى ومات وعاد ضبابا
فأين « غدا نلتقى » يا حياة اعادت ترابا ؟

« غدا نلتقى » ثم مات الزمان وضاع المكان
وهل يلتقى أبدا عشقان على لا كيان ؟ (١٩)

الى آخر القصيدة التي يشيع في الفاظها : الموت ، والقراب ،
والرفات ، والتلاشى والضياح ، والاسى ، والشروود ، والبرود ، والسكون ،
والحريف ، والصراخ ، والظلام . وكل ما يحفل به معجم الاسى من الفاظ .
وفي « ان شاء الله » مع أنها لا تخرج في مضمونها عن « غدا نلتقى »
نرى المقابلة بين الوردة التي أعطت وما بخلت ، بل وأغدقت في العطاء
والحبيب الذي صوف وأجل وقال : ان شاء الله - لا تقوم على حدة أو
مرارة ، وإنما على رضا وسماح ، وانبساط ، وأمل لقاء ، فالأحاسيس قد
هدئت ، وحل الاطمئنان مكان الحدة والاكتئاب والعبوس .

ناديت الوردة ذات صباح : « يا وردة اني عطشى » .

فرنت ، وانتفضت وابتسمت

وجها ، قلبا ، شفة ، ورضا

منحتني العطر ، اللون ، الحب وما بخلت

فرشت لي خديها وحنّت

وسالت حبيبي ان القاه

فتطلع في وقال : أجل ، ان شاء الله

بضعة ألفاظ ثم مضى

وعده منه وحماس من قلبي ورغى

وغدا أو بعد غد يعضر ان شاء الله (٢٠)

الى آخر القصيدة التى صورت الأمل الحلو المتلائي، فى « ان شاء الله »
فى شفة الزئبق غطى المرج شذاه ، وفى تالق القجر ، والنسائم ، والندى ،
والصلاة .

كما بقيت ملاحظة أخيرة وهى أن قصائد قرارة الموجة أقصر .
وانبساطها النسبى أكثر .

وعلى هذا وبعد ان حددنا مفهوم « الوعى بأبعاد التجربة » وقارنا
بين بعض الاختلافات داخل اطار المرحلة ، دون أن تخرج هذه المقارنات
القصائد المقارنة عن طبيعة المرحلة ، فالأحاسيس بالضرورة لا نصب فى
قوالب جامدة ، نرى أن ندلف الى التجربة لنرى مساراتها ، ونبض
أحاسيسها وتكنيك بنائها فى هذه المرحلة الهامة من مراحل عطائها الفنى .
ويبدو أننا سنبدأ بالتعرف على الشاعرة من خلال ما يقال له :

استبطان الذات ، أو محاولات الوعى بالذات ، وهو فى هذه المرحلة
نيار لا يستهان به .

(أ) استبطان الذات

ترى انستطيع أن نتدسس الى الأعماق ، وأن نجوس خلال
السرايب ، وفى متاهات الشعور ؟

أرى أن يكون الأمر كذلك ، وبخاصة حينما تنكشف الوسائل ،
وتتضح الأساليب .

ان الشاعرة لتجعل من ذاتها موضوعاً آخر يصلح للتأمل ،
والنشؤ ، والتكون . ثم تأخذ فتأمل ، وتستكشف ، وتحلل ، وتعمل ،
وتتفلسف ، وبمعنى آخر : انها تجعل من الأحاسيس مواضيع للرؤية ،
ثم ننظر اليها من على البعد وتخرج فى النهاية بمضمون واع لهذه
الأحاسيس .

ومع أن كثيرا من قصائدها في « شظايا ورماد » بخاصة ، « وقرارة الموجة » تتناول هذا الجانب إلا أن بعضا يكون وليد الشعور فهو طاف على السطح ، وهو من الواضح بحيث يشرح جوانب النفس ، وطبائع الذات ، وبعضها منها يكون منزويا في هامش الشعور ، أو شبه الشعور ، وبعضها منها يكون وليد اللاشعور .

وهكذا تندرج قصائد المرحلة ، وتتساند لتجلى جوانب النفس ، وطبائع الذات .

فقصائدها « صراع » و « جحود » و « تهم » و « أغنية الهاوية » و « الجرح الفاضب » و « أنا » هي من قصائد السطوح ، ان صح أن يكون للشعور سطوح .

« فصراع » من شظايا ورماد - توضح بعض جوانب الذات التي تميل الى الحدة ، فهي لا تعرف الوسط ، وتتحط عن مغالاتها في الحب والكراهة . والضحك والبكاء ، والرغبة والنفور ، بأسلوبها الواضح والكشوف :

أحب .. أحب .. فقلبي جنون	وسورة حب عميق المدى
أحب فروحي حس غريب	يفسح لديه جودى سدى
حياتى فى العالم الشاعرى	لهيب من الحب لن يفندا
وجسمى قلب خطوق خطوق	سليت ملتهبا موقندا
وأكره أكره قلبى لهيب	وسورة مقت كبير كبير
وروحى مستعر الاحتقار	يرى الكون أفقا وضعا حقير
حياتى تحس وجيب الحقود	على عالم مفسوق فى الشرور
ونفسى فى لسورة لا تقسر	تحرر ما حولها من صفود (٢١)

وكانها معنية بشرح جوانب النفس ، وطبائع الذات .

« وجحود » من شظايا ورماد هي كذلك ، وإن كانت قد توسعت فى الشرح ، والتحليل . والتعليل ، مستعينة بما هيا لها السكون العميق ، والجمود المغمى المخدر ، والمهمل بخدره وامتلأته لتيار الشعور ، المتقل هو الآخر بكثير من القيود .

وفيها تتحدث عن التميز الذى تمناه بين متناقضات : الجسد والروح ، السكون والحياة . الظلام والبريق ، الشعور الطهور والجسم

المفرق في الشعور ، الشعور العنيف ، والأعماق المكونة من خضم مخيف ،
كما تتحدث عن تناثبات المتناقضات بينها وبين الآخرين .

القياس	ليس تعينى
الأهاسيس	هى قانبوفى
انا لا اهوى	ما يحب الناس
فلذا دوى	فى دى احسن
سرت لا الهوى	سرت خلف الصوت
فضدا يطوى	فجر عمرى الفوت (٢٢)

وهكذا مما هو أقرب الى التحليل ، وبوضيح طبيعة الذات ، ووضع
النقاط على الحروف .

و « تهم » من شظايا ورماد هي كذلك ، وان كانت تبدأ بشرح
أسلوبها في الحياة ، وبالتهم الموجهة اليها ، وتضيف بكل وضوح دفا عن
التهم .

يقولون شاعرة في السحاب	تخلق خلف سراب النجوم
انانية لا تص الجود	وان صرعه جبال القوم
خيالية تمت الكائنات	وتخلق عالمها في القيوم
خريفية تكره الضاحكين	لتدفن جبهتها في الهموم

انانية واحسب البشر
خيالية وحياتي تسير
خريفية تكره الضاحكين
وعاطفتي لهب من شعور (٢٣)

وهكذا مما لا سبيل الى استعراضه .

و « أغنية الهاوية » من شظايا ورماد هي كذلك ، وان كانت قد
أخذت جانباً واحداً من جوانب النفس وهو الغضب ، الذي لا توسط فيه
حينما تتعرض للمهانة ، أو تحس بالسخرية ، وتمتعت هذا الجانب ،
وتندسست اليه ، وأبدعت في تصويره باعطاء ملامح متعددة لهذا
الغضب ، وانعكاسه على الطبيعة والكون ليتحوّل - أى الطبيعة والكون -
الى وسائل تجلوه ، وتشكل ملامحه :

الغضب الغضب لن احتمل الجرح الساخر
 جرح قد مر مساء الأمس على قلبي
 جرح يجثم كالليل المحتم في قلبي
 يجثم أسود كالنقمة في فكر نائر
 جرح لم يعرف انسان قبل مثله
 لن يشكو قلب بشرى بعدى مثله
 الظلمة في امسى المطوى احسته
 ومضت تهمس في صمت الليل : من الجاني
 حتى الأبدية والآفاق احسته
 وتناسى ، لم يعبا ، لم ينتبه الجاني (٢٤)

وشرب . أنا ، على قمة هذا الاتجاه الواضح المباشر ، وإن كانت
 قد أخذت أسلوب الحوار بينها وبين مظاهر الطبيعة : الليل ، والرياح ،
 والدمع ، والذات ، واستعارت من كل مظهر من هذه المظاهر الأسلوب ،
 وطبيعة الحوار للكشف عن طبيعة الذات .

الليل يسأل من أنا
 أنا سره القلق العميق الأسود
 أنا صمته التمرد
 قنعت كنهى بالسكون
 ولغيت قلبي بالظنون
 وبقيت ساهمة هنا
 أبونو وتسألني القرون
 أنا من أكون ؟ (٢٥)

وهكذا مما هو أقرب الى السطوح ، وإلى تبلور التجربة في بؤرة
 الشعور .

ومن السطوح تتدرج الى الداخل ثم الى الأعماق ، وتتغلغل في
 الشغاف ، ويكون التدرج عادة مرتبطا بقصائدها الوثيقة الصلة بتجربة
 الحب والحرمان .

ففي « الغاز » من شطايا ورماد - وهي تتحدث عن صمتها ، عن
 الغاز غموضها وسكوته ، عن احساسها المكبوت تأخذ في تشريح الذات ،

بل وتضيء جانباً هاماً من جوانب الذات وهو التمزق بين الواقع والمثال .
تفعل ذلك دون أن ندري أنها تتحدث عن « الغاز » وأنه كان من الواجب
عليها ألا تفك طلاسماً هذه الألفاظ .

ففي أول القصيدة تقول :

دعني في صمتي في احساس المكبوت
لا تسأل عن الفاظ غموضي وسكوتي

ثم تقول :

في نفسي جزء أبدي لا تفهمه
في قلبي حلم علوي لا تعلمه

ولكنها بدلاً من أن سرکه في حبره أمام هذا الجزء الأبدی الذي
لا يفهمه ، وهذا الحلم العلوي الذي لا يعلمه نندفع ودون أن ندري في فك
طلاسسه ، فاحساسها المكبوت يرتبط بالجانب الارضي ، ومن على الجانب
الأرضي من الحبيب والناس ، وهو ما يتناقض بالضرورة مع الجانب العلوي
الذي يبعدها عن الحبيب والناس ، وهذا التناقض أوضح ما يكون في
قولها :

انا أحيانا انسى بشرية احساسي (٢٦)

فكلمة أحيانا بالإضافة الى ما بين البداية وهذا الجانب العلوي بدل
على قمة التمزق .

وفي « كبرياء » من شظايا ورماد - وهي تتلمس منه الا يسألها عن
سر دموعها الحري فيعض الأسرار يأبى الوضوحاً ، ثم وهي نندفع
فتفلسف بعض هذه الأسرار التي تؤثر الحياة وراء الحس لفزا وإن يكون
مجروحاً وتعطي نماذج من منات الأسرار ، ومئات الألفاظ تختبئ خلف
الشفاه ، والعيون ، والقلوب ، والنفوس ، والآف ، اذ تفعل كل ذلك
تفوس في الأعماق فتحلل الأعماق ، وتكاد تكشف عن التناقض الذي
يتفاعل في داخلها ، والتمزق الذي يكمن وراء الظاهر الصامت المكبوت ،
والباطن الثائر المتمرد المجنون ، وعن المعاناة الرهيبة بين الصمت والكلام :

لو تكلمت كيف ترتعش الأثـــــــر
لو كشفت السر العميق فماذا
حار حزناً وقرتني في عيــــاء
يتبقى مني سوى الأثـــــــر ؟

لو تكلمت وعشة في حياتي وكياني تلج أن اتكلم
وسكوتي العميق يكتم انفا سي وقلبي يكاد أن يتحطم
لو تكلمت لو سكت نداء ن عمقان كالحياء استعاروا
تتلاقى عليهما كل أسرا رى فابقي شعرا وجبا ونلوا
وتظل الحياة تغلق من وجه هي قناعا صلبا يفيض رياء
جامدا باردا أصمما ويغشى بعض شيء سميته كبرياء (٢٧)
ومن مـ بكزي ألفاز وكبرياء تنطلق قوى النفس ، وهواجس الذات
مختزقة حجب الضمير ، ومتناثرة على امتداد قصائد المرحلة .

وعلى الدارس أن يترصد ما اخترق وما سائر . وأن ينتج مساره ،
ويستكشف أبعاده ، حتى ولو تستر بالرمز ، وتلف بالغموض .

وأول ما يلتفت النظر أبيات وردت في قصيدته « أنا » تقول فيها :

والدهر يسال من أنا
أنا مثله جبارة الطوى عصور
وأعود أمتحها النشور
أنا أخلق الماضي البعيد
من فتنة الأمل الرغيد
وأعود أدفنه أنا
لأصوغ لي أمسا جديد
نغم جليد (٢٨)

فهي إذن لها جانبان : جانب منبسط مشرق ، به نخلق الماضي
البعيد ، من فتنة الأمل الرغيد (٢٩) ، وجانب متشائم متوتر حزين ، به

(٢٧) ج ٢ ص ٣٣

(٢٨) ج ٢ ص ١١٤

(٢٩) نحب أن نسلط الضوء على شعور الاطمنان بخاصة ، وكيف أحد ينسلل الى
اعماقها يسفرها الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وكيف أنه كان لهذا السفر أثره اللاشعوري
في مواجهة النفس ، وتفتح جوانب الضعف من خلال أول قصيدة لها هناك « الهاربون »
التي هي وإن لم تلمس الشعور الواضح بالاطمنان الذي أخذ يتجلى في قصيدتها « الوصول »
ج ٢ ص ٣٦٩ بعد ذلك ، إلا أن مجرد المواجهة مع النفس كافية لأن تجعل من القصيدة
مرتكزا هاما لهذا الشعور ، في خلال ما حيّاه لها السفر من طفلة عاتلة ، واندحاش ،
ومرضى أسلوب جديد في الحياة . فالقصيدة تبدأ بهذا التساؤل :

الأم بجرب سحق البلاد ؟

يسميت السراب ينسا

تناولنا وحدة لوعساد

يخدمنا المنحنى

تعود وبغفس القدر - لتدفنه . لتصوغ أمسا جديد ، غده جليله .
وعن الجانب الأول المنبسط المشرق نجد قصائد : ذكريات - أول
انطريق - الوصول - طريق حبي - تلج ونار .

وهي قصائد تصور طبيعتها المعتدلة المزاج المطمئنة الى الحياة . ففي
« ذكريات » من نشاطا ورماد . تعود الى طبيعتها الأولى ، والى نفسها
الصفاء من خلال أجواء يسقط عليها ليل الشتاء ، والصمت ، والوحدة ،
والجمود ، والفراغ ، والخواء . وكلها مع أنها سالبة حبي بالحوية والاعتلاء .

- وحول موسوع التناؤل هذا وتوليداته نثار عناصر الكون : البحر ، والأفق ، والليل ،
والمر وجنيات المسالك فتساءل هي الأخرى ، وتثير مشاعر اللال ، والأحزان ، والاستحالة ،
والعربة ، والجن ، والهروب ، وسمر حتى النهاية فسطى غريزها الهائل ، ونتيجها
البانسة .

وما نحن ، حيث بدأنا ، نجوب الظلام القطيع
شواء يموت . وأسئلة لم يجيبها ربيع
حيارى الميسون
بسائلنا غدا من نكون ؟

ويتزكنا أمسا المنطوى فى طباب القرون
مياليل ، يا بحر ، أين ضيغ ؟

ولكن مع هذا نرى شعور الاطمئنان وقد سلب من إحدى فقرات القصيدة التي تقول
بها

ويسألنا الأفق أين نساغر ؟ أين نسير ؟
رمى أى شيء هربنا ؟ وفيهم ؟ لى نصير ،
وفي صمتنا
فلوب ترقى ، ووقع المنى
على يأسنا فرح لا يطلق هيبا بنا
لنبت عن جرح حزن صغير

سميل الى تصديمه أكثر من كل هذه الآثار السابقة . فوقع المنى على يأسنا فرح
لا يطلق هو للتركز الذى تد عنه هذه الشعور ، ولا عبرة بعد ذلك بمحاولتها البحث من
جرح حزن صغير ، ولا بكل ما أثارته عناصر الكون من تساؤلات ، ففى الى جانب أنها محاولات
تفرضها من الخارج لتلائم لا أكثر بين أسلوب حياتها . هي خوف لا شعورى من الاكتمال
والاحساس بالفرقة ، ترسيب من مرحلة ما قبل السفر ، حتى لا تفاجأ بالهبوط ، فهو من
باب ذر الرماد فى الميون . ومع أن كل فقرات القصيدة مليئة بمشاعر اللال والأحزان
وعبرها الا أنها بكل هذه الحفلة وهذه اللوابة ، وبأثارة الحوار مع مظاهر الكون تقوم
بعملية المواجهة مع النفس ، فيتسرب شعور الاطمئنان الى أعماق النفس فتستريح . وتصبح
الراحة النفسية مرتكزا عاما يمد ذلك .

راجع القصيدة ج ٢ ص ٣٠٢ .

وفيها تخدر الأحاسيس ، ويضمحل الوعي ، وينسرب اللاشعور ،
وتتمكن هي بنظرتها من على البعد من تتبع مسارب النفس ، ومنطلقات
الشعور ، فتجسم الوعي ، وتصور الفراغ ، وأحاسيس تنمو في الفراغ ،
تحس بها وهي تملأ عليها حياتها ، وكل ما يحيط بها في لحظات الانتشاء .

كان ليل ، كانت الأنجم لفزا لا يحل
كان في روعي شيء صاغه الصمت الممل
كان في حسي تخدير ووعي مضمحل
كان في الليل جمود لا يطلق
كانت الظلمة أسرا تراق
كنت وحدي لم يكن يتبع خطوي غير ظلي
أنا وحدي ، أنا والليل الشثائي .. وظلي
لم أكن أحلم لكن كان في عيني شيء
لم أكن أبسم لكن كان في روعي ضوء
لم أكن أبكي ولكن كان في نفسي نسوء
مر بي تذكاري شيء لا يحسد

بعض شيء ما له قبل وبعد
ربما كان خيالا صاغه فكري وليلي
وتلفت ولكن لم الأبلى غير ظلي

وتسمر فتصور نأيات الأحاسيس ، وتيارات الشعور ، وامتلأت
الشعور ، مجسمة في الصوت المرن ، والضوء الخاطف ، وفرحة الفجر
المطل ، وقطرة الكاس الروية . ويد الطفل التي باركت آلام قلبها ،
وحملت تحاياها إليه .

أترأه كان أكلوبة أحساسى المفضل
أو ما كنت أنا وحدي مع الليل وظلي ؟ (٣٠)

ولكنها مع هذا التساؤل ، وهذا الخيال تمود الى طبيعتها الأولى ،
وتأخذ أحاسيسها في الانطلاق .

وفي « الوصول » من قرارة الموجة - مع أنها من التصانيد المتأخرة
التي نظمتها في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٥١ تنعطف بحسب الى
داخل النفس بعدما طال التغرب عنها في فيافي الوجود ، وهجير الواقع ،
فتستكشف بهوالم مطمئنة ، وتمس مناطق الابداع ، وتجيد التصوير عن

ترسبات الماضي ، ودوافع العودة بروح راضية ، وتقوم بدور المصالحة لهذه النفس .

ساحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بالوان الخيال
وهناك في احضانها ألقي الجمال
وعولنا نجمية الاشراق مسكرة العطور
وهناك كم لون ترسب في كؤوس الذكريات
كم قصة نامت وغطت سرها خلف الشعور
كم خطفة من طيف حب عاش حيناً ثم مات
كم نقطة في ذات صيف ، عندما كان المساء
متناقلاً نعلان ، في بعض القرى
وأنا المغنيها وارقب في ارتقاء
ظل التخيل على الثرى (٣١)

وفي أول الطريق من قرارة الموجة - تتحدث عن أحاسيسها كأنشي ، وعن مخاوفها من المستقبل ، ومن دوامات داخلها الرهيب ، وعن حاجتها الى الأمان في حماية الرجل ، وعن الرجل الذي تصفى اليه ، وتبوح له ، وتمنى عليه أن يعيشا في ظل فكرة تحجبنا عن عيون السنين :

هنالك ترصدنا نجمة من هوانا الرقيق
تمد يديها لترشدنا لكان سحيق ..

وراء الجراح
ولسع الرياح
بعيدا وراء كهوف الأين
هنالك يبدأ كل طريق (٣٢)

وفي « طريق حبي » من شجرة القمر - تعود الى أحاسيسها الأولى ، فكانها ما خرجت بعد من أجواء « عاشقة الليل » رغم الفاصل الزمني الممتد بامتداد أربعة عشر عاماً ، فهي تنظر اليه - الى الطريق - وتقوم منحنياته ، وأبعاده ، وتعطي تقديرها الشعري ، ومع أن هذا الطريق .

لرى سربلتها الفلنسون ومد فضاء مريب
وتأوى الشكوك اليها ، ويسكن لفز عجيب
وتصرخ استلتي في دبابها ، وما من مجيب (٣٣)

(٣٢) ج ٢ ص ٢٣٠

(٣١) ج ٢ ص ٣٦٩

(٣٣) ج ٢ ص ٤٥٥

الا ان النظرة اليها كانت واضحة ، واعية . صادرة عن جانبها المشرق
الهادئ ، غير المتوتر .

وفي « تلج ونار » من شجرة القمر - تقوم حواء التي هي نارية
بمناقشة عقلانية مع آدم الذي هو مثل الثلج ، وتفصح ما رمزت اليه ،
وكنت عنه في كبرياء (٣٤)

ان انا كاشفتك ، ان عريت وؤى حبى
وزوايا حافلة بالهفة .. فى قلبى .
فستغيب منى ، سوف تشود على ذنبى
وسينبت تانيبك اشواكا فى دري
واذا ملوحت تؤننى ، هل انسحب ؟
هل يقبل تلج عتابك قلبى الملتهب ؟
اترى اتقبل ؟ لا اغضب ؟ لا اضطرب ؟
لا ! بل سألور عليك ... سياكلنى الغضب (٣٥)

وحى كلها مشاعر تنطلق عن جانبها المشرق ، الهادئ غير المتوتر .
وعن الجانب الثانى ، جانب التشاؤم ، والتوجس ، والاحساس بأن
فى الكمال بداية الأتول ، وفى الوصول بداية الانحدار نجد قصائده
طريق العودة - الحبة - لنفترق - الزائر الذى لم يجرى - الشخص
الثانى - لئنة الزمن .

واذا كانت فى « مر القطار » من شظايا ورماد - تترقب وصوله ،
ونسأل الليل الشroud عنه . ومتى يعود ؟ ومتى يجرى به القطار ؟ فما ذلك
الا لأنه لم يجرى . وهو يؤثر ألا يجرى ، ففى المجىء بداية الوصول ، وفى
الوصول بداية الانحدار ، والانحدار هو طريق العودة ، وطريق العودة هو
طريق الملل ، وطريق الملل هو ما يستهلك روحها . واحاسيسها الملتعبة .

لماذا نعود ؟

ليس هناك مكان وراء الوجود

نظل اليه نسبح

ولا نستطيع الوصول ؟

مكان بعيد يقود اليه طريق طويل

يظل يسبح يسبح

ولا ينتهى ، ليس منه قفول

هناك لا يتكرر مشهد هذا الجدار
ولا شكل هذا الرواق
ولا يرسل النهر في ملل نغمة لا تطلق
نصيح لها في احتقار
لأن الطريق طريق الرجوع
لأننا بلغنا نهاية درب الرواح
وأصبح لابد من أن نلوق الجراح
ونحن نسير ونقطع درب الرجوع
ونلذعه بالتموع (٣٦)

ولذا كان عليها أن تلجأ الى الحلم ، فالحلم هو ما يستنفذ روحها
من هذه الأحاسيس ، ويهيئ لها المسير الى مكان وراء الوجود ، تظل اليه
تسير ، ولا تستطيع الوصول .

وحلمها في هذه المرحلة كان حول الزائر الذي لم يجرى ، وهو
لكونه لم يجرى أقوى من الحاضرين ، فهو لا يزال ماثلاً منها الوجدان
والأحاسيس ، ولو أنه جاء لكان قد أصبح كالآخرين .

ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر وانشعب الأصدا
لما كنت تصيح كالخاضرين وكان المساء
يمر ونحن نقلب أعيننا .. حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسي
عن القائمين وراء الأمامي
ونصرخ أن لنا بينهم ذائرا لم يجرى ؟
ولو جئت يوما - وما زلت أوتر ألا تجي -
لجف عيب الفراغ السلون في ذكرياتي
ولص جناح التخييل واكتابت الخيالاتي
واسكت في واهتي حطام رجائي البري
وادركت أنني أحببك حلمي
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجرى (٣٧)

فإذا جاء أخذ طبيعة الشخص الثاني المتشبه من :

(٣٦) نفسه ج ٢ ص ٢٥٨ - نفس الشاعر والأحاسيس صحتها في تصيدتها الحبية

ج ٢ ص ٣٦١ من قراءة الموجة .

(٣٧) ج ٢ ص ٣٣٠ .

..... ، من اعملاق شهور التيه المظنورة

حاشته دقائق تلك الايام الجانية المظنورة

وترسب في عينيه ثقلها ورؤاها المظنورة

والمنسج مع الشخص الأول ، ولذا فهي تتنكر له رغم الفرحة العابرة
لمجرد رؤياه ، وتكاد لا تعرفه ، لقد غير منه امران : مجيئه بلحمه وعظمه ،
وتقلب الزمن ، وسدى حاولت أن تفصل بين الضدين : بين الشخص
الأول الآتي من منطقة الأحلام ، والشخص الثاني الآتي من منطقة الواقع
ليفسد عليها طبيعة الشخص الأول :

وهناك على الوجه الحساس الحى الصمت اوى ظلين

ويمكان السواض في عينيك المرهقين احس اثنين

ويقابلني الشخصان معا وسدى ارجو فصل الضدين

وساسال عما خلفه لي عامان

من وجهك ، والردجين الشخص الثاني

وسيسكن هذا الشخص الثاني الاحمق حتى في السمات

سيمد برودته في رقة صوتك ، في لين النبوات

وسيرمقني في خبث ، مخبأ حتى خلف الكلمات

ولمن اشكو هذا المخلوق الشيطاني

والاول فيك محتة يد الشخص الثاني ؟ (٣٨)

وتستمر فتضرب على الوتر المتوجس الخائف ، النافر من الواقع
المتشئ ، وتعطل ذلك الاحساس بالزمن ، الذي رايناه منذ قليل وقد
تجسد في الشخص الثاني ورؤاه المظنورة ، وأفسد عليها صورة الشخص
الآتي من منطقة الأحلام ، وتجسم الاحساس هنا في السمكة الميتة التي
تأخذ فتكبر وتكبر ، وتفسد على من ينعكس على استغراقهما المبهم لون
الاحشاق - لقامها المنتظر ، في قصيدتها لعنة الزمن .

ولقد هيات لها - اى للسمكة - الجو المناسب لأن تنمو وتكبر ،
لا كما تسمى هي في مقدمة قرارة الموجة (٣٩) من أنها هيات الجو المناسب
للغذاء الطبيعيين ، فالغروب بلونه الدموي ، والافق بكأبته . المجروحة
والاشباح الفاضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق .

والنهر قننون سوده

والرياح مراوح تكسره

والفسفة أرض جرداء

تمضيتها الظلمة في استغراق

وغيرها لا نهى، الجو المناسب للحبيين ، بقدر ما تهىء الجو المناسب
للجة الطافية على النهر ، لأن تكبر وتكبر وترهب وتخيف ، وتصير نذير
فراق ، وذلك بمعادلة النهيئين في القصيدة ، وموازنة عوامل اللقاء ،
ونذر الفراق .

وإذا كانت أحاسيس اللقاء قد سيطرت في لحظة صفاء بعد طول
المكابدة والمجادلة ، ونسيان أزما ت النفس ، ومظاهر الغروب فجعلتها
تنطق بقولها :

وهجسنا شيئاً منفصلاً

في قليتنا ، شيئاً ثملاً

يلت عاطفة بعد جمود سنين مرت في استغراق :

وانبجست أشواق وسنى

من أعيننا لونا .. لونا

وتحرك في دننا معنى

نارى الشوق صد تواق

وسدى حاولنا أن نسكته فهو صد مرج . تواس

وسدى نظره في الأعماق

فانها سرعان ما عادت الى الوعي ، وسيطرت عليها أحاسيس
الخوف ، وتوترات الذات ، فلمحت جثة السمكة ، ولقنت نظره اليها ،
وأصرت على ذلك حتى ملأت قلبه بالخوف والرعب .

وصرخت : رفيقى ! أين نسير ؟

لنعد ، فالجثة همس نذير

أرسلها عملاق .. شرير

الذئب أسي ودليل فراق

فأجاب ورفيقى : « نحن هنا يحرسنا الحب فأى فراق ؟ » .

وغرقنا في صمت يراق

ومشينا بسكن الحركة

فلمت تبعنا ، والسمكة

تكبر تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعملاق (٤٠) .
وما قالته الشاعرة بأسلوب الإيحاء والرمز قالته بأسلوب الصراحة
والوضوح .
وفي قصيدتها « لنفترق » من قرارة الموجة ، تطلب الفراق قبل أن
يسيطر الملل فتتكشف العيوب .

فعما قليل يطل الصباح ويغفو القمر
ونلمح في الضوء ما رسمته أكف الضجر
على جبهتنا
وفي شفقتنا
وندرك أن الشعور الرقيق
مضى ساخرا وطواه القدر
انها في كل القصائد المتفاعلة مع هذا الجانب المتوجس الخائف عنصر
نشط في إثارة المشاعر ، وافتعال الأجواء ، وملء أحاسيس الحب بمشاعر
الحزن ، والخوف ، وارتعاش الأكف ، ولها قدرة عجيبة على ذلك .

لنفترق الآن ، اسمع صوتا وراء النخيل
وهيبا اجش الرنين يذكرني بالرجيل
وأشعر كفيك ترتعشان كأنك تغطي
شعورك مثل وتحبس صرخة حزن وخوف
لم الارتجاف ؟
وفيهم نخاف ؟
السنا سندرك عما قليل
بان القرام غلظة سيف (٤١)

ولا يخفى ما في الأبيات من إيحاء مقصود ، وعدوى غير مقصورة .
ولا ينتهي الاستنباط عند هذا الحد ، وإنما تقوم بتصيد بعض من
هواجس النفس ، وتتوفر عليها لتبدع في تشخيصها ، والدخول بها الى
منطقة التحليل والوعي ، وذلك في قصائدها المتميزة : الانفوان - جنازة
المرح - وجوه ومرايا .

(٤٠) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٤٢ .
(٤١) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٨٢ في قرارة الموجة .

« فالأفعوان » من شظايا ورماد - كما تقول هي - تجسيم للاحاساس
 الخفى الذى يمترينا أحيانا بأن قوة مجهولة جبارة ، تطاردنا مطاردة
 نفسية ملحة ، وكثيرا ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة ،
 أو هي الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى ، أو صورة مخيفة
 قابلناها فلم نعد نستطع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات ،
 وما فيها من ضعف وشرد ، أو أى شيء آخر ، فالأمر متوقف على ذاتية
 القارئ ، وليس يعنيه أن أعين « أفعوانى » أنا ، فذلك أمر ثانوى ، وإنما
 المهم أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار . وسدى نتهرب منه ، حتى اذا
 لدنا باللابيرنت Labyrinth ، وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء
 فلا يملك مفادته لالتواء طرقه ، وكثرة أبوابه « حتى اذا استعملنا طريقة
 الايحاء الذاتى كما صنعت أنا فى القصيدة :

انه لن يجرى

لن يجرى وان عبر المستحيل

أبدا لن يجرى

فالنتيجة المحتمة انه يجرى أخيرا . وسرعان ما نصرح « انه جاء » (٤٢)

هكذا كتبت فى مقدمة شظايا ورماد ، ولست أدري لماذا يذكرنى
 هذا الأفعوان الخفى المطارد بحزن دنشواى لصالح الدين عبد الصبور .
 وهو يمشى الى الاكواخ تنين له ألف ذراع فى كل دهليز ذراع - رغم
 تباین الصورتين بتباين الاستبطان . وتصوير الحدث من الخارج ليصل
 بدوره الى الاستبطان .

الآن كليهما أفعوان ، وكليهما يطارد ضحاياه فلا يترك لضحاياه
 ملجأ أو أمانا ؟

ان الشاعرة لتبدع فى « الأفعوان » وتستخدم لذلك وسائل :
 القلق ، والحيرة ، وصمود الأفعوان وفضاعته ، من أول سطر فى الأفعوان :

أين امشى ؟ مللت الهروب

وسئمت المروج

والهو الخفى اللجوج

لم يزل يقتلى خطواتى ، فاين الهروب ؟ (٤٣) .

(٤٢) ج ٢ ص ٢٤ من مقدمة شظايا ورماد . وراجع القصيدة فى ص ٧٥ .

(٤٣) نفسه ص ٧٥ .

وتستمر فتوضح المطاردة ، والالحاح ، والسيطرة فى كل مكان .

« وجنازة المرح » من شظايا ورماد - ان صبح أن يكون عندها للمرح جنازة تجسيم آخر للمرح آخر من ملايح الذات ، وما أسرع أن جعلت منه - أى من المرح - قتيلا « كاوزيريس » ، بمدينة قاتل أشبه ما يكون بـ « ست » هو الحزن ، لينسجم بذلك مع قتله للمرح ، كما جعلت من نفسها « ايزيس » تبت الحياة فيه ، ولكن هيهات ، فكل الإعييها السحرية ، ابتداء من اغلاق النوافذ ، واسدال الستائر ، وإشاعة الظلمة ، وطرد الرياح ، وإشعاعه الأنجم الحاقدة ، وإحاطة القتل بمشاعر الحب - لن تعيد اليه الحياة ، لأن القتل - أصلا - كان يفتقد عندها الحياة قبل أن يجهز عليه القاتل ، ولذا فهي تهينى لدقته حين يأتى الظلام ، تمشى أطياف البسمات الحزينة والضحكات ، وشهقات التذكر فى جنازته .

وفى آخر الموكب المترنج وجه يشيعه فى ازدواء

وفى آخر الموكب المترنج وجه يشيعه فى برود (٤٤)

وهو وجه الحزن القاتل .

وهكذا تبدع فى تشخيص ما تنائر من هواجس وأحاسيس . ولكن هل استطاعت بكل هذا أن تسبر أغوار النفس ، وأن تجوس خلال الزوايا والدهاليز ؟ - نفس السؤال الذى بدأنا به هذه الفقرة من قبل !! يبدو أن ذلك ليس باليسير ، فكل ما وصلت اليه لا يزيد عما تصل اليه عند وقوفها أمام مرآة ، وهل يستطيع من يقف أمام مرآة أن يلبس جوانب النفس ، أو يماثق الذات ؟ !!

إن المرأة مهما صقلت لا تعطى أكثر من الوهم ، وهذا هو سر ضيقها بها ، ونورها عليها ، وتحطيمها لها ، ومن سخرية التحطيم أن المرأة عادت مرايا ، وأن كل مرآة من المرايا عادات وعليها صورة من الكيان المسوخ الذى لا تستطيع فيه أن تعانق الذات ، أو تسبر أغوار النفس . نرى كل هذا واضحا فى قصيدتها « وجوه ومرايا » من شظايا ورماد :

فى صفاء المرأة خلعت فى طير	فى طويلا والشك فى مقلتيها
كافئ ضاحك يعلق فى وجه	هى مثل محبرا مطويا
هذه هذه أنا ليس من شك	قلم لا اسمها يبيديا ؟
لم لا استطيع أن ألس الدا	ت ؟ وأمحو تحرقى الأبيديا ؟

ق عميق فلا أعانق ذاتي
ليس إلا برودة المرأة
عن مثال مشوه للحياة
فإذا غبت غاب في الظلمات
ه كضياء هزا بنار أسايا
آة فوق الثرى وعادت شظايا
الف وجه تطل منها الضحايا
لم كيف المرأة عادت مرايا (٤٥)

ثم ماذا ! امد كفى في شو
صلمة صلمة تمزق روجي
الزجاج الجبار شف ولكن
عن كيان رسمته أنا وحدي
الكيان المسوخ ها أنا امحو
ضربة من يدي تعطمت المر
ليتني كنت صنتها عاد وجهي
ليتني كنت صنتها ليتني أعد

٢ - تنوعت على نغم التجربة :

والجربة هي تجربة الحب ، وكان ممينها ما يزال فياضا ، فأغلب
قصائدها على مستوى المرحلة كتبت في سنتي ١٩٤٨ و ١٩٤٩ ، فهي لم
يمر عليها سوى سنوات قلائل .

والنفس الانسانية عجيبة في تناقضاتها ومعطياتها . والشاعرة
صادقة معطاءة ، ولذا ظفرت المرحلة بفيض من قصائد التجربة ، تعددت
فيها الأساليب واضحة ورامزة ، وتنوعت الموسيقى ، وتناولت النفس بما
فيها من مشاعر وأحاسيس ، في كيانات مستقلة محكمة الخلق والإبداع .
وكنا قد رأينا في المرحلة السابقة - مرحلة التعبير عن التجربة -
كيف تناولت الشاعرة التجربة ، وكيف مرت بما يشبه النقاهة قبل أن
تسيطر عليها أحاسيس الرومانتيكية الخالصة فتكون لها المخرج والسلوان،
وكيف كان عليها لتتخلص من المأساة أن تحطم التمثال الذي كان قد حطمها
بالفعل ، وأن تنور على كل ما يذكرها به ، وأن تسلم بالواقع الجديد الدال
على أن اخفاقها في الحب هو اخفاق في القدرة على المرونة والتلاؤم والتكيف
مع أول احتكاك لها بالحياة ، ولقد فعلت ، وما قصيدتها « السفر »
و « في وادي الحياة » في عاشقة الليل الا تعبير عن أحاسيس الواقع
الجديد ، واستلام حزين يائس له (٤٦) .

ولكن هل تمكن كل هذا من القضاء على أحاسيس التجربة ،
وانفعالاتها المتناقضة ؟

ان النفس البشرية لا تحقق من هذا وأخطر ، كل ما في الأمر أن
الشاعرة تناولت التجربة في مرحلتها الثانية بأعصاب هادئة ، وحاولت

(٤٥) ج ٢ ص ١٦٢ وما بعدها .

(٤٦) رابع ص ٩٩ وما بعدها من هذه الدراسة .

وصفها وتقييمها ، وإن كان ذلك ليس دائما ، فكتيرا ما تعرضت لاندفاعات النفس ، وتيارات الشعور .

وما دعنا أمام قصائد غنائية ، كتبت في فترات متلاحقة ، وعبرت عن مشاعر متدافعة ، وربما متناقرة فأننا لن نستطيع دراستها بحسب ترتيبها الزمني ، ففي الترتيب الزمني تحكم ، ومجافاة للشعور ، الذي لا يعترف بالمنطق ، ولا يسترشد بالتروى وكل ما نستطيعه هو أن تجمع انقباضه المتجانسة والمتدافعة من أجواء شعورية متشابهة لتحكي جانباً من خبايا النفس ، ولذا فإن التناول في هذه المرحلة سيأخذ اشكالا ثلاثة : تقويم عقلاني للتجربة ، وتيار شعوري يتدافع بعيدا عن مجرى العقل ، وأساليب سيطرته ، وأبصار رؤاه ، واندفاع وجداني لا قدرة لها على السيطرة عليه ، أو التحكم فيه . أي سيتناول قوى النفس بمظاهرها الثلاثة : الإدراك ، والوجدان ، والنزوع .

فالتقويم العقلاني للتجربة سيتناول قصائده : تواريخ قديمة وجديدة - رماد - يحكي أن حفارين - الحيط المشدود في شجرة السرو - سخرية الرماد - حصاد المصادفات - السلم النهار .

والتيار الشعوري سيتناول قصائده : عندما قتلت حبي - غنما انبعث الماضي - ساعة الذكرى - ذكريات .

والاندفاع الوجداني سيتناول قصائده : بقايا - أغنية للحياة - صائدة الماضي - خائفة - أول الطريق ولنا مع كل شكل من هذه الأشكال وقفة .

(١) التقويم العقلاني للتجربة :

وهو مرتبط بواقع التجربة ، وواقع التجربة ما يزال يقطر مرارة ، فهو ينطلق من منطقة معتمة من مناطق الشعور ، ولذا كانت إيقاعات أنشائه ، ومعاجم ألفاظه ، وتلاوين صوره متسمة بالحدة والكآبة والعبوس . وقد تخفف حدة الاعتام لهذا التقويم العقلاني إذا خرج الى شيء من سرحات الخيال .

ولقد فتحت الشاعرة ملف التجربة ، وما لها ما انتهت اليه ، ولذا بدأت بـ « تواريخ قديمة وجديدة » من شظايا ورماد .

لنسر كان أمس ومات منذ بضعة مئات السنين
مسحت ذكره السنين وطووته مع اليتيم

وقدمت في القصيدة تقريراً كاملاً عن ملف الضياع ، وعن الأمل الذي كان ومات ، فهي تصور الأمل في حالة موات . وفي أول الملف هذا المضارع المقترن سلام الأمر ، لنسر ، بما يحمل من مشاعر اليأس ، ويهيئ لتصوير جو الضياع . ويدفع بأحاسيس كابتة وراء مشاعر الإحباط ، فتتوارد الألفاظ المعتمة ، كان ، ومات ، ومسحت ذكره السنوات ، وطوته مع الميتين ، وغيرها وغيرها ، كما تتوارد الأفعال المتحركة للبحث عن الأمل الميت ، بحثنا ، واستغرنا ، وأهينا ، وكم شققنا ، وراينا ، وسألنا ، ورجعنا ، ومع كل فعل يبدأ تحرك ينتهي بإحباط . كما تتوارد الصور الرهيبة المليئة بمشاعر الضيق ، واليأس والحسرة .

وعبرنا سكون الركود	كم شققنا هناك الظلام
لم نجد شيئاً نلطفه	ونبشنا ركام العظام
لا ترى فهي عمياء	ورأينا هناك جباه
صوتت فهي غرسه	وعيوننا طوتها الخياه
حنطتها يد الكريكات	ورأينا وفات قلوب
معنا فهي . . فهي وفات	وسلدي حاولت أن تؤوب

إلى غير ذلك من الصور المكتنبة التي وصفت بها الأمل في حالة موات ، ومع أن آخر القصيدة يسجل تغلبها على الأمل ، وقدرتها على البدء .

وغسلنا ينبت العنبر فوق جرح الزمان الأليم (٤٧)

إلا أن جوها معتم ، شديد الاعتماد .

وإذا كانت « تواريخ قديمة وجديدة » تقريراً عن الضياع ، وحلقة فيه ، وتجسيماً له في حالة موات ، فإن « رماد » من شظايا ورماد ، تقرير عن الضياع ، وحلقة فيه ، وتجسيم له كذلك ، ولكن كماض يتخلق في مكان ، ولن استطاع الوصول إلى المكان ، وكيف استطاع ذلك ، وهي تقوم بتصوير الشحوب ، ومعالم الفناء ، وبتشخيص الأشباه . وهي تطرد عن الأسوار ، والغرف ، والجدران ، والأبواب المسوحة الأسماء ، كما تقوم بتصوير الذحول ، وشحوب الحراب ، وبلغف كان وانقضى الذي يملأ المكان ، وبالأشباه الواجمة ، تلتقي في المساء البارد .

تنظر في تقطيعه ساهمه في مسورة من غبه

فهى تصوير لمحاولات ايجابية يائسة ، فكلها حركة يائسة وحياة .
كذلك تختلف « رماد » بتسجيل انشغال الزمان والاخرين ،
ولا مبالاهم عن المأساة ، وهو مما يزيد من ضراوة المأساة ، وبأسلوب
الندب ، والصراخ ، واللطم ، والرثاء ، وتسجيل كل معاني الحرمان .

لم تبق منا صدى	اهكدا دامت علينا الحياة
وصوت واخيتاه	لم تبق الا النسلم الاسودا
فى الموقف الدابسل ؟	اهكدا لم يبق الا الرماد
ايماضة تستعاد ؟	اليس من كوكبتنا الاقل
او همسة واحده ؟	اليس عنا نبا او نشيد
توقظ عرقا جديدا ؟	الم تعد قصتنا البائسة
فى القصة الجارية ؟	الم يعد قط لنا من مكان
شىء يوم الزمان ؟ (٤٨)	اليس فى كاساتنا الحالية

وكلمات الأبيات ، وموسيقاها ، وأساليب الندبة ، والاستفهام
اغنتنا عن القيام بأحشاء معانى القهر والحرمان .

وعن ملف الضياع ، ومن زوايا الشعور المعتم تقوم أيضا بوصف
المعاناة ، ولكن بأسلوب التجسيد والرمز فتتناول الأسى ، والحب
والذكريات فى « يحكى أن حفارين » من قرارة الموجة ، وهى قصيدة
رامزة محيرة ، ولكن يبدو أن مفتاحها فى هذين البيتين من « رماد » .

ونحن ما زلنا نجر الحنين	والأسى والذكريات
أقبادنا مثقلة بالحياة	ونحن فى الميتين (٤٩)

فالتناقض بين الشعور الحى ، والواقع الميت تناقض دراماتيكى
يتجسس طريق الاندفاع ، ووسائل التعبير فلا يجد الا اللحم ، والرمز
وأجواء الفوضى ، وضباب الانفعال ، وكلها قد تحقق فى « يحكى أن
حفارين » .

بل ان نى « يحكى أن حفارين » زيادة على هذا سمات دراما سوداء
فيها : الحركة ، والانفعال ، والتناقض ، والمعادل والنهاية المؤلمة ، وفيها
كذلك الترجمة عن واقع الضياع . فالحركة تتمثل فى الزمان العادى الذى
يسير يجر الحياة ، لا الأسى الميت ، أو الزمن المبهوت فى « تواريخ قديمة
وجديدة » و « رماد » وان كانت النتيجة بشىء من التأمل كما هى فى

التصيدتين السابقتين واحدة ، فالزمان يسير ويترك المحبين يحفران ،
حيث خلفت العربات أثرا من خطى المجلات لعلهما يصلان ، ولكن هيهات !!
كما تتمثل الحركة ، ويتمثل معها الانفعال فى عملية الحفر ، والبحث
عما أضاعا ، وما أضاعا سوى الحب ، فهنا واقع حى ، وتحرك وإيجاب ،
لأنهما بشخصيهما يحفران ، يبحثان ، لا أشباح تدفع عن الأبواب والجدران
فى « رماد » • ولكن أى واقع وأى إيجاب ؟ انهما قد أضاعا الضدا كما
رأى « الرجل الميت الحى الشارد المفرد » • وتبقى الأمس والميتان !!
والتناقض يتمثل فى المفارقة الرهيبة بين ذلك الحى خلف التراب
ينتظر فى أسمى وعدا بـ

أن يعقل شروق
أن يرانا أخيرا بأعيننا الكاويه
نعبّر الهاوية
لتعيد إليه الشباب
ذلك الحى فى الظلمات

والحى فى الظلمات هذا ، وخلف التراب هو الحب المجرد ، هو
المعنى والرمز • فالتناقض - كما قلنا - يتمثل فى المفارقة بين ذلك الحى
خلف التراث ، وبين حالة الموت التى انتهى إليها المحبان •

آه لو لم تمت فى يدنا العروق
لتعيد إليه الحياة

والمعادل فى تلك الأحاسيس المنيفة التى تتمنى فيها أن تتشفى فيه
حينما تموت هى ، وتتركه يحفر ليبحث عن الحب ، فى عروق الثرى ،
فى ركام الجليد ، ويسر الزمان وهو ما يزال يحفر ولكن فى عروق الحبيب •

والنهاية المؤلة حينما تلد الحرارة فى الجسد الجامد ، جسد الرجل
الحى فى قبره البارد ، فبرى تحت الدجى ميتان •

جامدان كلوح جليد
ويسر الزمان العنيد
بهما من جديد
فبرى فيهما صاحبين
طالا حفرًا فى التراب
حفرًا فى الفسبب

ربما حطرا في شحوب الحريف
أو عبوس الشتاء الخفيف
طلالا شوهما يحفران
يحفران ، يظلان في لهفة يحفران
وهما الآن ، فوق الثرى ميتان (٥٠)

وعلى ذكر الأحاسيس المفيضة التي تتمنى فيها أن تنشف في ، أو
كما قلنا المعادل لهذه الأحاسيس ، والنهاية المؤلمة ، يأتي دور « الخيط
المشدود في شجرة السرو » من شطايا ورماد ، وهي قصيدة تقول فيها :
اننى حاولت رسم صورة شعرية للاتفاعلات والحواطر ، التي اعترت شأبا
فوجيء بنبا موت حبيبته . وسيلاحظ أن القصيدة العاطفية في هذه
القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة ، وما كان
له من صلة وثيقة بشرود الشباب المصدوم ، وفي حالة انهذان الداخلي التي
اعترته . فقصيدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعترى انسانا يتلقى نبا
مثيرا فاجعا لا يتوقعه ، فهو اذ ذاك يصاب بشرود كبير عميق ، ويبدو أنه
لم يسمع النبا ، ويتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفانه ،
فيفرق في التفكير فيه . وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو
الخيط . كان مشدودا في شجرة سرو تقوم عند الباب ، فانشغل العقل
المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلا حتى عاد اليه وعيه ، وأدرك فداحة
المأساة التي نزلت به (٥١) .

والدراسة ترى أن الشباب المصدوم في القصيدة هو ، وأن الحبيبة
التي ماتت هي ، وأن القصيدة بانفعالاتها المحتلصة ، وأصواتها المتداخلة
هي من منطلقات النفس ، ورواسب الشعور . فهي معادل لأحاسيس
مرهقة ، وأعصاب متعبة ، وأمنية تجيش في النفس أن تراه في هذا
الموقف العصيب ، فتتنشف فيه ، وتقتص منه ، وبخاصة وأن الفقرة الأولى
من القصيدة تدل على أنها كذلك فهي :

قصيدة حدثني صوت بها ثم اضمحلتا
وتلاشت في الدياجي شفتاه

ولا يكون الصوت كذلك ، وبهذه الموصفات الا وهو منبعث من
منطلقات النفس ، وعن رواسب الشعور .

والفقرة الثانية تحكى بالتفصيل .

قصة الحب الذى يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارا وحياة
وعلمنا يصورك الشوق اليا
وتنادينى فتعنى ،
تضبط الذكرى على مذكرك عينا
من جنون ، ثم لا تلمس شيئا
أى شئ ، حلم لفظ رقيق
أى شئ ، ويناديك الطريق
فتفريق
ويراك الليل فى الدرب وحيدا
تسال الامل البعيدا
ان يعودا
ويراك الشارع الخالم والفلج ، تسير
لون عينيك انفعال وجور
وعلى وجهك حب وشعور
كل ما فى عمق اعمالك مرسوم هناك
وانا نفس اراك
من مكانى النائم الساجى البعيد
وارى العلم السعيد
خلف عينيك ينادينى كسيرا
... وترى البيت الحيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوذا ذلك العقل الغريوا
لونه فى شفتينا
واثماشات صباه فى يدينا

والفقرة لا تحتاج الى تعليق ، قصة الحب ، والشوق ، والحرمان
والوحدة ، والانتكسار ، ورؤيتها اياه من مكانها الساجى البعيد - هى
معادل لكل أبعاد القصة -

والفقرة السادسة :

ثم ها أنت هنا ، دون حراك
متعبا ، توشك ان تنهار فى ارضي الامر

طرفك الخائر مشدود هناك

عند خيط شد في السروة ، يعطى ألف سر

ذلك الخيط الغريب

ذلك اللفز الغريب

انه كل بقايا حبك اللوى الكتيب

هى قمة التشفى ، وقمة الرثاء .

وبهذا تمثل « يحكى أن حمارين » و « الخيط المشدود فى شجرة السرو » ما قامتا بتمثيله « توارىخ قديمة » و « رداد » بل وتزيد ان عليهما حكاية التشفى والانتقام ، ولكن بأسلوب الحكاية والرمز ، وبالتجسيد ، وبالتناقض ، والصراع ، والنهائية المؤلمة - وكلها اى القصائد الاربعة تنبعث من زوايا الشعور المعتم ، وتساعد فى نفس الوقت على تفريغ الشحنات المتراكمة ، وتدفع بالنفس بعد عملية التفريغ هذه الى زوايا اقل عتمة .

وعن هذه الزوايا الاقل عتمة تتدافع قصائد : الباحثة عن الفد ، وعروق خامدة ، وغرباء ، والأعداء ، وسخرية الرماد ، وحصاد المصادفات ، والسلم المنهار .

وهى قصائد وان كانت تختلف فى اتجاهاتها عن القصائد الاربعة الألفية الذكر فى كونها تصور المأساة من منظور الحاضر ، والحاضر ما يزال فى بؤرة الشعور ، فهو أكثر تعرضا للضوء ، الا انها ما تزال فى دائرة التقويم العقلانى للتجربة التى ما زلنا بصدها حتى الآن .

وعن منظور الحاضر هذا أخذت تحلم ببعض الذكريات ، وتفسف مدلولها ، وتقلبها على وجوها ، وتصور حولها - وهذه واحدة - كما أخذت فى تصوير الواقع - وهذه واحدة ثانية - ثم قامت بافتراض - وهذه ثالثة - ووصلت الى نتيجة ، وبهذا نكون قد توصلنا الى الخيط الذى يجمع بين ما فى هذه القصائد من انفعالات ، وعرفنا جوانب هذه الزوايا .

فمن الجانب الأول ، جانب الحلم من منظور الحاضر - وهو ما يطلق عليه أحلام اليقظة - كانت عبارة « غدا نلتقى فى » الباحثة عن الفد ، من شظايا ورداد ، وهى عبارة كانت ، ثم فقلت مضمونها ، لان الفد جاء .

..... ثم ولى وماتت وعناد ضبابيا
فأين غدا نلتقى يا حياة أعماقت ترابيا ؟

« غدا نلتقى » ثم مات الزمان
وهل يلتقى أبدا عاشقان
وضاع الكسان
على لا كيان ؟

وهكذا ناقشت العبارة بأسلوبها المتعقل . وادارتها على وجوهها ،
ثم استسلمت في باقى القصيدة لتوارد الحواطر ، فأخذت تحكى عن
الماضى ، وكيف كانا ، وكيف انتهيا ، وكيف طوردا من كل ما ملكاه .
وعن الحاضر المفرق فى السما ، ويقطر سماء ، وعن طنين اللفظتين
السخرتين :

« غدا نلتقى » وتمط النغم
وبقى غدى تأنها فى الظلم
وتسخر منى
يفتش عنى (٥٢)

وعن الجانب الثانى - جانب الواقع - أخذت تحكى عن الواقع فى
« عروق خامدة » من شظايا ورماد - وكيف أصبحا بعد انهيار التجربة :
« وهمان ، لا لونا
سراب لا شيين ، لا معنى
لا صوت لا شكلا
لا لفظ لا ظلا

وعن مواجيد الواقع ، وما أسفرت عنه من فقدان التعاطف
والتجاوب من الآخرين ، وعن الضياع الكامل ، وعن الأحاسيس وكيف
أفرغت من كل مضمون ، وعن اللقاء البارد ، وكيف يكون .

ونلتقى ، فتسكت التجوى
وغصة تبلو بلا جدوى
وتلتقى الكسان أين الرغاب
اصابع ميتة الأعصاب
واعمين فارغة الأحلق
الشرق فيها اسود الألق
واذرع صماء كالأحجار
جامدة لولا مستها النار
ونلتقى يتقصصنا شي
شاهنا ينكرها الفسوف
وتكتم الانفس
ينقصها الاحساس
ورعشة الأشواق ؟
ليس لها أعماق
ليس لها قلب
ويلهث الفسرب
فارقها الشوق
لم يستلق عرق
شيء وراء الروح
ولينا مجروح (٥٣)

وحول هذا المعنى الأخير تدور على التوالى قصيدتي « غرباء »
و « والأعداء » فأما « غرباء » من شظايا ورماد فهي تجسيد لواقع المأساة ،

لا وصف مجرد لها كما في « عروق خادمة » ، ولا تقويم عقلاني لحاضر
المأساة .

وكانت كذلك ، لأنها ربطت واقع المأساة بالواقع الحي لأبطال
المأساة ، وأخذت أسلوب الرجاء ، وبشت فيه مشاعر الحزن ، وأشاعت
بين الألفاظ أحاسيس القربة ، وأجواء الاغتراب ، وأبرزت واقع الظلمة
النفسية مندمجا مع واقع الأشياء ، وجعلت من التناقض بين الأحاسيس
والأشياء ، ثم بين الأحاسيس المأخوذة والواقع المؤلم الذي تم فيه اللقاء
أجواء تسيطر عليها ظلال المأساة ، ثم انسربت من كل ذلك الى تصوير
اللقاء بظلاله الكثيفة في النصف الأخير من « غرباء » ، ويبدو كل ذلك
منذ توجهها بالرجاء الحزين الى آخر في مطلع « غرباء » .

اطفيء الشمعة وتركنا غريبين هنا
نحن جزمان من الليل فما معنى السنا ؟
يسقط الضوء على وهين في جفن المساء
يسقط الضوء على بعض شقائقنا من وجه
سميت نحن وادعوها انا :
ملا : نحن هنا مثل الفيلة

غربة

اللقاء الباهت البارد كالיום المطير
كان قتلا لآناشيدى وقبرا لشعورى
دقت الساعة فى الظلمة تسعا ثم عشرا
وانا من الى اصغى واحصى كنت حبرى
اسأل الساعة ما جدوى جبرى
ان تكن تقضى الأمسى ، أنت احدى ،

غربة (٥٤)

الى آخر الأبيات التى صورت اللقاء الباهت البارد ، وجسدت
أحاسيس الاغتراب ، وأشاعت الركود والسلب ، وشحوب الحياة -
كما صورت وبأسلوب التضاد الواقع النفسى الحاد لأحاسيس اللقاء .

وبهذا كانت « غرباء » تجسيدا حيا لواقع اللقاء .

وأما « الأعداء » من قرارة الموجة فهى النتيجة الطبيعية لـ « غرباء »
بعد أن استنفدت « غرباء » تجسيد الواقع ، واضطراب المشاعر ،

وتعيب المأناة ، وهي تعبير عن الضيق ، وتقويم عقلاني يأخذ طبيعة
المباشرة ويعبر بوضوح عن نتيجة المأناة ، ونتيجة المأناة هي
كما تقول :

نحن اذن أعداء •

من عالم لا يلهم الأشواق

ولا يملأ أغنية الإحلاق

أعينا لا تفهم النجوى

الحب فيها سيرة تروى

كان لها أمس

وفسحه دمس

من تربة البغضاء (٥٥)

وعن الجانب الثالث - جانب افتراض إعادة الشسطينا الى الرماد ،
وبث الحياة في الماضي الذي كان ، كانت قصيدتي « مسخرية الرماد »
و « حصاد المصادفات » وكلتيهما - كما يلاحظ - مائزات تدور حول
محور التقويم العقلاني ، ومناقشة ملف الضياع •
ففي « مسخرية الرماد » من قرارة الموجة - تطرح القضية بوضوح :

لو رجنا غدا وأراد الزمان

إن يروانا كما كنا

والتقينا فهل ينفض الميثاق

خلف ألواح صدرنا

ونأخذ في عرض عملية « لو رجنا » أمام قوى الكون : الزمان ،
والقمر ، والنجوم ، والطريق ، موضحة كيف تكون المحاولات المفتعلة
لإعادة الحياة ، وتصل الى قناعة الامتناع ، لأن في الرجوع الخديعة ،
التي لن تجوز لا على النجوم ، ولا على القمر ، بل ستظفر بالاضافة الى
الصدمة المتوقعة بكثير من غمزات المسخرية ، وأساليب الاستهزاء •

وهناك سوف يقنى الرماد

وصيغفر حتى القمر

من أسانا ومن أمل لا يعاد

كان يوما لنا وانقثر (٥٦)

وفى « حصاد المصادفات » من قرارة الموجة - تصل الى نفس النتيجة لا بأسلوب الافتراض ، ولكن بأسلوب الوصف ، والشرح ، والقص ، والتقير ، مستخدمة طاقات هذه الأساليب فى عملية استعراض للهوى الذى مات ، وللذكريات ، لتصل الى نفس النتيجة ، بل وتضيف الى النتيجة حياة مابعد الشظايا ، وسيطرة أجواء الرماد . ف

حينما يرقد الهوى ميتا فو ق تراب الأيام والأعوام
وتعود الذكرى صدى جامد الوق ح لعهد مغلف بالقلام
وتموت الألوان فى القل الجدد باء فى حرة وفى استسلام
ويذيع الفراغ أغنية الجدد ب وتطفى الفوضى على الانقمام

وحينما ... و ... عنسلما

ربما يلتقى هنالك طيفا ن من الأمس فى شعاب طريق
يعبران الحياة قد ضيما م لكاة الحب فى الزمان السعيق
فى برود يصر كل على الآ خر خائبى العيون ميت العروق
لا شعور يلوح فى أعين صه باء غرقى فى لج صمت عميق (٥٧)

الى آخر ما فى المصادفات من حصاد متوقع .

وعن الجانب الآخر - جانب النتيجة المتوقعة كانت - الى جانب مخزية الرماد ، وحصاد المصادفات قصيدة « السلم المنهار » من قرارة الموجة ، وهى قمة ما توصلت اليه اليقظة العقلية فى مناقشات التجربة . والوصول بها الى قناعة الانفضاض عن معاناتها اليائسة . وكان التوصل الى هذا القرار فى لحظة متفائلة ، بل وحاسمة من الوجهة الفكرية الباردة ، وفيها يبدو الاطمئنان الى القرار .

استرحنا ، كشف الفز ومات البهم
وتلاشت حرقة الأحلام فى لون العيون
استرحنا ، هذا الشوق وواراء السكون
استراحنا نحن ، وارتاح الزمان النهم
ونعسا ينهزم اللظى بعيسا
وترى أمينا شبيها جدينا

وافقنا وانتهى الشيء الذى خلفناه حيا
وتبقت حولنا الذكرى التى تسخر منا
من خيالات صغيرين بها نجم فطنا
ان فى وسعهما ان يمسكاه فاشرابا
لحظة - ثم تهاوى السلم
فى برود ، وتلاشى الحلم

سر يميننا انت واتركنى اسروحلى شمالا
فمن المضحك ان تبقى هنا كالفرياء ،
تصرخ الوحدة فى اعيننا دون انتهاء
ويرش الصمت لقيانا برودا وعلا
حسبنا انا اضعننا ما اضعننا
من زمان، فلنمد من حيث جئنا(٥٨)

(ب) التيار الشعورى

غير ان العقل شيء ، والشعور شيء آخر ، ومجرى الشعور فى الدم
والعروق يختلف عن مجرى العقل ، وأساليب سيطرته ، وأبعاد رؤاه ،
وفى هذا تتجلى قدرة الله ، وما دام العقل قد قال كلمته فمن حق الشعور
ان نعرف اتجاهاته ورؤاه ، والشاعرة لاتنكر ذلك ، ففى قصيدتها
« عندما انبعث الماضى » من شظايا ورماد - شيئا من هذا التجاوب
الا ارادى ، ممثلا فى انبعاث الماضى الذى مات أو خالته كذلك ، والصوت
الذى كرهته أو خالته كذلك ، فهى تتسمعه حقيقة - كما يصور لها
الروح - لا رغبة دفينية خلف الشعور ، وتحس نبزاته ، وتصف
ملاحمه .

ذلك الصوت الذى يعرفه سمي مليا
صوت ماضى الذى مات وما خلف شيئا
غير اشتات احتقار باهت
ومسبت فى قعر قلبى الصامت
غير اشتات آذ كلرات لعجب كان حيا

**منذ أعوام ... وقد فات ومر
منذ أعوام وصبار الآن ذكر
لها الماضي ووارها التراب الأبدى**

ومع تركيزها على الماضي بموصفاتة التي دمغته بها أو خالت أنها كذلك ، وعلى الصبوت الذي كرهته أو خالت أنها كذلك ، وعلى الحب الذي كان والحلم الذي

... حطمت على ذكره قيثارى وكاس

واستعملها لأساليب الهجاء ، والفاظ التحقير التي تندفع وتتراحم ، فإن ملامح التعثر النفسى فى الأبيات تتوارد ، وأصداء المناحة تسيطر ، بل وأكثر من هذا تندفع بأساليب : الاسترجاع ، والاستقصاء ، والوصف فتتحدث عن العامين الموعنين المطولتين اللذين مرا من أعوام الهجر ، وتحاول بأقصى ما تملك من جهد ، وما تعرف من عقل أن تعيد الشبح الأمس الذى عاد ليحيا من جديد الى التراب ، متعللة بالهوة التي ما زالت تفصل بينها وبينه :

هوة أعمق من ذنبك ! ماذا ؟

قد تبقى لك عندي غير هذا ؟

غير ذكرى عبرت يوما ومرت بوجدى؟ (٥٩)

ولكنها مع المحاولة أيضا تتعثر ، فالشبح الأمس الذى عاد ليحيا من جديد لن يعود الى التراب ، بل انه ليرغمها على استحضاره ، ففي « ساعة الذكرى » من قرارة الموجة ، وهى قصيدة أخرى تندفع من تيار الشمور - ولعلها تقصد ساعة التذكر كما ينطق بذلك البيت الأول ، تبدأ هى عامدة متعمدة ، ولذوافع قاهرة غامضة فى استحضار الماضي هذا بعينه ، واجتذاب صوره ورؤاه ، حتى اذا ما أخذت الصور تترى عائدة ، تركتها تنساب فى عفوية ، وتتلون بالوان حالتها النفسية ، التى هى مزيج من العصبية ، والتحفز ، ومن الأحاسيس السوداوية ، التى بها تتلمس الأصداء ، وتصحن حتى الليل بأحاسيس البكاء ، وتتسمع ، وبالهول ماتتسمع : خطى الأشباح .

**وأحس الخطى تمر حيارى خلف بابى كما مر من مراد
وأحس الوجوه هبت من الما فى وعادت مملوءة أسرار**

(٥٩). راجع التصنيف ج ٢ ص ٥٤ .

الظلي والوجوه اسمعها ، الـ
الظلي والوجوه ياساعة الذكـ
خلف بابي يمر بي موكب الاشـ
الظلي والوجوه من عمق ماضـ
مغتها في الدجى تطق فيسا
رى وقلب ظفى اساه وثارا
باح يستصرخ الدموع الفزارا
خلته عاد غابرا مطويا (٦٠) .

الى غير ذلك من الذكريات المكتنبة الحزينة ، التى اثارته عافدة
متعمدة ثم تركتها تنساب وتتوارد .

وساعة الذكرى هذه - اعنى ساعة التذكر - بما فيها من معانى
الاحتشاد ، والمحاولة ، والتحفز ، وافتعال العصبية ، ومن الاحاسيس
السوداوية غير ذكريات .

ففى « ذكريات » من شظايا ورماد - تنساب الاحاسيس لا باساليب
الاستحضار السابق ذكرها ، ولكن بعفوية ، فهى تترى غامضة مخدرة ،
مريحة ، مهيئة للانبساط ، ولا تناقض بين الاثنتين - ساعة الذكرى
وذكريات - فكلتا هما تتلمس أجواءها النفسية ، وأجواء ذكريات ،
هذه أجواء طبيعية رغم ما يبدو عليها من ركود ، وجمود ، ووحدة ،
وليل ، وظلام ، اذ من وراء ذلك كله الامتلاء المفعم ، والحس المخدر ،
والظروف المهيئة لتدافع تيار الذكريات الفاضة المنتشية ، وبخاصة وأن
الشاعرة هيمت لكل ذكرى على حدة ظروف التومض دون افتعال
بما استخدمته من اساليب التفرغ والامتلاء .

لم اكن احلم لكن كان فى عينى شئ
لم اكن ايسم لكن كان فى دوحى ضوء
لم اكن ابكى ولكن كان فى نفسى نوء
مرىى تذكاه شئ لا يحد
بعض شئ ماله قبسل وبعد
وبما كان خيالا صاغه فكرى وليل
وتللت ولكن لم القابل غير قلب (٦١)

الى آخر ما كان من ذكريات

ومالنا نذهب بعيدا فنلمس تيار الشموخ ، واتجاه الوجدان ،
والشاعرة تعترف بأنها قتلت نفسها عندما قتلت حبها فى قصيدتها

(٦١) راجع القصيدة ج ٢ ص ١٧٩ .

(٦٠) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٨٢ .

الزرائعة « عندما قتلت حبي » من قرارة الموجة ، وليس بعد هذا دلالة على
توحيد الشعور والانفعالات •

ومع أن القصيدة تبدأ بالبغض ، إلا أن البغض - فيما يبدو - قناع
يدل على الحب ، بل على أقصى لوعات الحب ، والا لما توافرت بكل هذا
الغل على السماح لاندفاع ألفاظ : البغض ، والمقت ، والحقد ، واللعنات ،
والثورة ، والنقمة ، ولما سمحت بكل هذا التفجر الهائل لمشاعر الشيطان ،
ولما اهتمت بالحبيب المقوت والمكروه كل هذا الاهتمام •

وأنفستك لم يبق سوى مقتى أناجيه
واسقيه نعاء غدى وأغرق حاضري فيه
وأطعمه لظى اللعنات والثورة والتقية
واسمعه صراخ الحقد في أغنية جهمه
ومن اغفائة الموتى أغذيته
وانثر حوله الأشباح والظلمة

وانها لتعترف بذلك في نهاية القصيدة فنقول بعد أن تم لها النصر ،
وقضت على التمثال ، وأزاحت أتعاب البغض ، وأتت لتدفن الأشلاء تحت
كأبة السروة بأن الرفش •

.. لأمس في الثرى جسدا رهيبا بارد القدم
ورحت أجره للضوء مزهوه
فمن كان ؟

بقايا جنة النسلم
وكان الليل مرآة فابصرت بها كرهى
وامسى الميث لكنى لم أعثر على كنهى ..
وكنت قتلتك الساعة في ليل وفي كاسي
وكنت أشجع المقتول في بطنه إلى الرمس
فأندركت ولون اليأس في وجهي
بأنى قط لم أقتل سوى نفسي (٦٢)

بل وأكثر من هذا ، وبعد حكاية التوحد حتى في القتل هذه تراهما
معا في عالم الأرواح يسيران متآزرين متساندين في آخر الموكب الشبحي
المخيف •

تجز الرياح ذراعيهما فى الظلام الكثيف

ومازال فى الشبحين بقايا حياه

ولكن عينيهما فى انطفاء

ولفظ « صلاه صلاه »

يضج بسمعيهما فى ظلام المساء

وكان ما حدث ماكان ، وسنرى كيف يرمز لفظ صلاة الى معانى
التطهير • كما نرى تعاطف « بوذا » المنير ، وهو يمد ذراعيه للشبحين •

يبارك راسيهما المتعبين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المنتصب

على البرج فى كبرياء

« اعيسوهما ! »

ثم لف السكون المكان

ولا يخفى مافى مباركة « بوذا » للرأسين المتعبين من طقوس
كاتوليكية للقران وفى هذا اسقاط لكل معانى التجاوب التى كانت
تعمل فى اللاشعور (٦٣) • وهذا هو ماكان متوقعا فى مجرى الشعور
اذ لا حيلة لها فى كبحه ، أو السيطرة عليه •

وشتان بين ما توصلت اليه اليقظة العقلية فى مناقشات التجربة ،
والوصول بها الى قناعة الانفضاض وبين ما انتهت اليه حينما قتلته •

ان ما انتهت اليه حين قتلته - الى جانب التجاوب الشعورى ،
والتوحد اللاإرادى - دليل آخر على صعوبة السيطرة على أعماق الحس ،
فماداما قد بلغا غاية التجاوب حتى فى القتل ، ووصلا الى قمة المأساة
حتى فيما وراء القتل فان التجاوب يظل مسيطرًا بطبيعة الحال على ما هو
أدنى وأقل •

ومن هذا المنطلق لا غيرة يتكشف المستور ، ويكاد يعلن بوضوح
عن النزوع ، واندفاع الوجدان •

(٦٣) راجع القضية ، صلاة الأشباه ج ٢ ص ٣٦١ •

(ج) الاندفاع الوجلائي

وهو في رأيي يبدأ حادثا بقصيدة « بقايا » من قرارة الموجة ، التي هي بمثابة المباشرة التي لاتخشش الكبرياء ، ولا تمس الحياء ، ومطلعا هكذا .

مرىي ان شئت مسروق الرؤى ميت النشيد
مر ، في نفسك اعماق من الصمت البليد
حاملا وجه ابي هول جديد
ساحبا اعباء قلب من جليد
كن ، اذا شئت ، بلا طعم ، خريفا ، مملا
آه لكن .. اتق ظلا

فهى اذا تقبله على عواهنه ، ونعابته بمقدمات بعضها في جانبها ، وبعضها في جانبه ، وتقلب كل مقدمة على وجوهها ، وتصل بها الى نتائجها ، وهى أبدا يائسة ، ولكنها فى نهاية كل نتيجة تستبقي شيئا ، فهى لاتريد منه أن يضيح كله ، ويكفى ما ضيعاه ، ولقد ضيعا الكثير .

نحن ضيعنا طريق الفد فى الليل الرهيب
ونسيتا راحة القلبين فى الامس القريب
اصغ لم يبق سوى همس الذنوب
فى سكون الكون ، فى الليل الرهيب
فخذ الكاس اذا شئت ومزق ما تبقى
آه لكن .. ابق عرفا
ابق عرفا (٦٤)

ثم تأخذ فتستل أحقادها على صورة من يصحح وقائع مغلوطة ، ومفاهيم خاطئة ، بانارة الجانب المشرق من التجربة ، وبمحاولات الدفع الى اقتناص اللحظات العابرة قبل أن تضيع ، ويصبح السؤال عنها فى غد ، ونحن تراب مع الذكريات ، وذلك فى قولها من قصيدتها :
« أغنية للحياة » من شجرة القمر .

اذا سألوا فى غد عن هوانا ونحن تراب مع الذكريات
وراح يعيبنهم العابرون باننا مردنا بهلى الحياة
وذقنا الهوى والمنى والعلاب كاسلافنا ثم عدنا رفات

وعلت على الرنسا الرياح وعندنا غسبايا تلاشى ومات
وقال لهم قاتل انسا شربنا الاسى فى ثنابا الكؤوس

فمن سوف يغبرهم انسا شربنا العلوبة حتى سكرنا
وانا ملكنا ضياء النجوم ودجلة والفجر فيما ملكنا
وكانت لنا من خلود النسيم وسائد تستندنا ان كلنا
وانا تركنا حكاياتنا واخبارنا للرياح ونمنا

وانا عرفنا الحياة ارتعاشا ونمنا واغنية خالدة
عرفنا الفرام الرقيق العجين وذقنا لياليه الساعده
وكم مرة قد ضمنا السعاده فى هذه الأذرع الهلجنة
وذقنا حنين الجمال اللذيذ وملح ملامعنا الباردة (٦٥)

وكانها بهذه الأغنية تدفعه الى اقتناص اللحظات العابرة قبل أن
يضيق الزمان ويفنى المكان .

وهل يلتقى ابدا عاشقان على لاكيسان (٦٦) ؟

ثم تندفع أكثر فتعلن بوضوح أنها ستصيد الماضى بكل أحلامه .
وأفراحه ، وذكرياته ، وأناشيده ، وتبت .

..... انتفاضة الحى فيه

وارتعاش الصدى ، ونفس الشعور (٦٧)

ثم تذهب به اليه ، الى شطه الغريب البعيد ، وتعمل على استئلال
أحفاده ، ولم لا ؟ اليس فى ذهابها اليه شيء من تطامن الروح ، وتناسى
الكبرياء ، واسترسال مع مشاعر الأنوثة الفطرية البسيطة ، وذلك حيث
نقول بأسلوب المصالحة .

وترانا فجأة نصعد الم لم فى لهفة وشوق كلانا
انا والامس كله ، نغرق البسا ب غريبن لامسا الأوطانا
وتحس النجوم انا رجعا نعر الدهر لحظة من هوانا
ويقول الزمان : عادا الى الحب وعاد الفراق وهما كانا (٦٨)

(٦٦) ج ٢ ص ٧٢

(٦٥) راجع القصيدة ج ٢ ص ٤٤٤

(٦٨) ج ٢ ص ٢٩٨

(٦٧) ج ٢ ص ٢٩٧

وكانها في « صائدة الماضي » هذه من قرارة الموجة - تعود إلى بداية الحب من جديد ، ففي القصيدة :لاندفاعة العفوية ، والنفس الصافية ، والحديث عن الشكوك ، وعوامل الفراق ، ثم الاستسلام المتع لأحاسيس الحب في ميلاده الجديد .

ثم تندفع أكثر ، ويكون اندفاعها لا بسبب المعاناة ، ولكن بتأثير ضغوط نفسية أنتوية هائلة ، أفزعها ، وأنطقها بما كانت تتحاشى النطق به . فأحاسيس الليل ، والخوف ، والقلق ، والأرق ، والوحدة والخذاع ، وضعف الانوثة ، ومحاولات اليأس هي بعض ما تضمنته قصيدة « خائفة » من قرارة الموجة التي بدأتها بقولها :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلتي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق
يخدعني أمل في فجر لم ينبثق ..
ومسبابة دمع باردة لم تحترق
وملدت يندي فرجعت بعفنة ظلماء
وسالت الليل قبوت بيضعة أصداء (٦٩)

وهي بعض ما انعكست عليه حياتها الباطنة ، وبعض ما دفعها الى الاعلان الحاد عن حاجتها اليه - الى الرجل - بل والى الإلحاح المتمثل في قدرتها الرائعة على تجسيد هذه الأحاسيس .

وهذه الأحاسيس عينها مضافا إليها طبيعتها الأسبانية هي بعض ماتضمنته قصيدة « أول الطريق » من قرارة الموجة ، التي تقول فيها :

لنلتق ، فالرياح تعصف والنحنى لايعي .
وغمضة الهاجس التهدد في مسمعي ..
وهذا الطريق الذي سلبته خطاي السكون
غريب مخيف المعابر يشبه لون المتون
أحس السراب

وراء الهضاب
والس في لونه مصرعي
وانت بعيد وراء الظنون (٧٠)

وان كانت « أول الطريق » تتميز عن « خائفة » بانثاقا الأمل ، وإشاعة الحلم ، وقوة الدفع الى يتوينا تكونت ، وتشكلت ، وتجسمت ،

وانبثقت من مشاعر الضيق فكانت رد فعل لمشاعر الضيق ، حيث النوعود ، والنماس ، وانيجاس الماء ، وعطر الورود .

٣ - يوتوبيا Utopia

وقد اخترتها دون عالم المثل ، لأنها تكررت في شعرها ، واختارتها بلفظها أو بمضمونها عنوانا لبعض قصائدها ، في أغنية للحياة ١٩٥٠ (٧١) وفي عاشقة الليل في « جزيرة الوحي » (٧٢) ، وفي شظايا ورماد في « يوتوبيا الضائقة » (٧٣) ، وفي « يوتوبيا في الجبال » (٧٤) .

وفي « دعوة الى الأحلام » (٧٥) ، وفي « الأرض المحببة » (٧٦) بالإضافة الى إحيائها وخفة ظلها .

وهي كما تقول : كلمة اغريقية معناها « لا مكان » استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها الا في أحلامي ، ولا علاقة لهذه المدينة بيوتوبيا التي تخيلها الكاتب الانكليزي « توماس مور » في كتاب الفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦ ، ورسم فيه صورة سياسية ادارية للجزيرة المثل كما يريدنا هو قياسا على جمهورية أفلاطون (٧٧) .

ووضعها هنا بعد استبطان الذات ، وتنويعات على نظم التجربة طبيعي ، لأنها - كما رأينا - وليدة الضغوط التي تكشف عنها الدراسة في استبطان الذات ، وفي تنويعات على نظم التجربة ، ورد فعل لها ، فالأحلام في بعض مظاهرها تجسيد لأمانى النفس ، وتطلعات الشعور ، ويوتوبيا حلم كبير .

وقبل أن نبعد نشير الى أننا في الفقرة السابقة - الاندفاع الوجداني - رأينا كيف أن أحاسيس الليل ، والخوف ، والقلق ، والأرق ، وأمانها في قصيدتها « خائفة » انطلقا بما كانت تتحاشى النطق به في اندفاعها الى الاعلان الحاد عن حاجتها اليه - الى الرجل - وكيف أن هذه الأحاسيس عينها بالإضافة الى طبيعتها الأسيانة هي بعض ما تضمنته قصيدتها « أول الطريق » وإن كانت - أول الطريق - تتميز

• (٧٢) ج ١ ص ٥٩٤

• (٧٤) ج ٢ ص ١٥٢

• (٧٦) ج ٢ ص ٢٧٧

• (٧١) ج ١ ص ٢٥٥

• (٧٣) ج ٢ ص ٣٥

• (٧٥) ج ٢ ص ٢٣٦

• (٧٧) ج ٢ ص ١٩٥

عن خائفة بانثاقة الأمل ، واشعاعة الحلم ، وقوة الدفع الى « يوتوبيا »
تكونت ، وتجمعت ، وانثقت من مشاعر الضيق فكانت رد فعل لمشاعر
الضيق حيث الوجود ، والنعاس ، وانجاس الماء ، وعطر الورد -
ونضيف هنا بأنها - أى أول الطريق - من القصائد الجسورة النادرة
التي ألحت على الوصول . وما دامت كذلك فإنه ينحتم علينا أن نقف على
أول الطريق لنرى الركائز والصوى ، وهى وإن كانت قليلة على العكس
من « يوتوبيا الضائعة » إلا أنها تصور الأمل ، وتحدد الطريق ،
وتستكشف المكان ، وترسم بعض ملامحه ، وتملأ عوالمه بما تحلم به من
الأمانى ، وراحة النفس ، وسعادة الحياة .

لنلتق ... ما أطول الانتظار على الغائين

لنلتق ، تحجبنا فكرة عن عيون السنين

هنالك ترصدنا نجمة من هوانا الرقيق

تمد يديها لترشدنا لمكان سحيق

وراء الجراح

ولسع الرياح

بعينا وراء كهوف الأنين

هنالك يبدأ كل طريق

هنالك تبتدى الذكريات سجلا جديد

وتبدو حدود طريق يشق الفضاء الجديد

الى موضع فى المدى المرتقى حجبته الغلال

وما كشفت عن خطاياها حتى عيون الخيال

سنمير فيه

الى ألف تيه

سدى يتحرى الزمان البليد

خطانا فتحن وراء المحال

سنحيا معا فى عوالم حافلة بالوعد

ونملك ليلا يبيع النعاس وعطر الورد

سينبجس الاء حيث لمسنا اديم الثرى

ويرقص حول خطانا باجنحة من شذى

سنمحو الزمان

وننسى المكان

هناك وتقسّم الا تعود الى امسنا المتطوى .

سربنا ! (٧٨)

وهكذا تندفع أحاسيسها المرهقة الى هذا الحلم الجميل المرتضى وراء
الظلال ، وما كشفت عن خفاياه حتى عيون الخيال .

ومع أن ركائز اليوتوبيا هنا تستظل بفكرة كما في البيت الثاني
الا أن دوافع الهروب وراء الجراح ، ولسع الرياح كانت من وراء هذا
الحلم الذى تمنته ، وتمنت الوصول اليه فى نهاية القصيدة ، وهذه
الدوافع عينها وان كانت مضمرة فى قصيدتها « دعوة الى الأحلام » من
قرارة الموجة ، الا أن دعوة الى الأحلام تتميز كما هو واضح من العنوان
باندفاعها الصريح

تعال لنحلم ، ان المساء الجميل دنا

وبعرضها لصور محددة لما سيحلان به ، ابتداء من اغرائها له
بالصعود الى جبال القمر ، الى عودتها به الى مرحلة الصبا ، والى الامس
البعيد ، الى بابل ذات فجرنه .

حبيبين نحمل عهد هوانا الى المبعد

يباركنا كاهن بابل نقى اليد (٧٩)

فهى « يوتوبيا » مرتبطة الى حد بعيد بأحاسيسها الأولى ، ورغباتها
الدفينة ، وسرحاتها الحلوة ، وبصيرة أخرى « يوتوبيا » تجسم ما تناثر
من أحلامها ومناها فى حلمها الجميل .

وقبل أن نصور ملامح هذا الحلم الجميل ، أو أن نتقصى ألوان
الضغوط من ورائه ، تشدنا قصيدة « الرحيل » من قرارة الموجة ،
لنا فيها من اصرار على الرحيل واستبصار للأمل البعيد ، وتلميحات الى
مكان الوصول ، وقدرة رائمة على التطرّيز للأفق الجديد ، ولما فيها كذلك
من حدة فى التعبير ، وقوة على التصميم ، واصرار ، وإيمان ،
وعدم تردد .

سنرحل لاح صباح عميق وراء السواد

ولم يبق الا ضباب خفيف يلف الوهاد

ويعلم مكتئبا فى عيون طواها السهاد

وصاغت مع الليل أغنية الرحلة القابعة
الى أفق كوكبي الستور
يمد جنور

وراء مسالكنا القاتمة
سنرحل فالانجم الوامقات تشير لنا
أصابها اللدنة المخملية في دربنا
تطرز كل غد قادم بغيوط المنى
تقود خطانا خلال الشعاب الطوال المفضة
سنرحل بعد زمان قصير
وعصر صغير

فلم يبق من ليلنا غير ومضه (٨٠)

الى آخر تلك النجمات الفرجة ، والأحلام النابضة الحية التي طالما
افتقدناها في قصائدها العابسة الحزينة .

ولا يخفى - الى جانب مذكرنا - ماتناولته الفقرة الأولى من قدرات
على تصوير التشابك بين السواد والصباح ، والضغوط والرحيل ،
والسهاد والأحلام ، وانبثاق كل من الاصرار ، والصباح ، والأحلام من
خلال هذه الضغوط ، ثم انطلاقات التعبير بعد ذلك .

وتسلمنا قصيدة الرحيل هذه الى « يوتوبيا الضائعة » من قرارة
الموجة ، ويكفي أنها ضائعة ، ليتلام الايقاع الجديد مع ايقاعات حياتها ،
وايقاعات حياتها كثيرا ما تعزف أنغام الضياع ، والشكيات والحيرة ،
ولذا - فقد احتطنا للأمر عندما قلنا عن قصيدتها « أول الطريق » بأنها
من القصائد الجسورة النادرة التي ألحت على الوصول ، ولكن أى
وصول ، انه الوصول الى ما يشبه الحلم ، الى اليوتوبيا ، فهي قصيدة لا
تخرج في جوهرها عن دعوة الى الأحلام التي تقول فيها :

سنحلم أنا صعدنا نرود جبال القمر
سنحلم أنا استحلنا صبيين فوق التلال
سنحلم أنا نسبح الى الأمسى لا للغد (٨١)

كما لا تخرج عن معزوفة الأحلام التي تفتنى لليوتوبيا ، وتجسد
اشواق النفس ، وأحلام الضمور .

« ويوتوبيا الضائقة » - مع هذا الضياع - هي أكثر القصائد اقتراباً من أفقها الحالم المسحور ، ولكنها مع اقترابها لا تستطيع الوصول ، وكيف تستطيع الوصول ، وقدراتها البشرية تحول دون هذا الوصول .

ولكونها تدرك ذلك على مستوى الشعور واللاشعور احتاطت هي الأخرى للأمر ، فاستخدمت التخيل والحلم على امتداد القصيدة ، كما استخدمت الصدى الضائع ، والسراب البعيد ، والقيارة الحفية ، ثم انطلقت تصور هذا الحالم المتفرق البعيد .

صدى ضائع كسراب بعيد	يجاذب روعي صباح مساء
انلم على رجسه الأبدى	ويوقظني بريق الفنسة
صدى لم يشابه قط صدى	تفنيه قيثارة في الغفلة
إذا سمعته حياتي ارتجت	حينما ونادته ألف نداء
يموت على رجعه كل جرح	بقلبي ويشرق كل رجاء
ويمضي شعوري في نشوة	يخلده حلم يوتوبيا

ويوتوبيا حلم في حلمي	أموت وأحيا على ذكره
تخلتني بلداً من غير	على الحق حشرت في سره
هناك عبر فضاء بعيد	تلوب الكواكب في سحره
يموت الضياء ولا يتحقق	ما لونه ما شلدى زهره
هناك حيث تلوب القيود	وينطلق الفكر من أسرهِ
وحيث تنسام عيوم الحياة	هناك تمتد يوتوبيا (٨٢)

الى آخر ما دبجته يراعتها عن هذا العالم الساحر الجميل .

على أن هناك الى جانب الدوافع الوجدانية السابقة دوافع أخرى متوارثة لا عن الشعور الذاتي وحده ، ولا عن أحلام يقظاتها بخاصة وإنما هي متوارثة عن الشعور الجماعي أبدعت في تصويرها وكانت من وراء دفاعها عنها إذا ما مستها يد بشرية وذلك منذ بدأت تكتب الشعر .

فمأساة الحياة ليست إلا بحثاً دائماً ومستمراً عن السعادة . ولسنا هنا بصدد إعادة ما قلنا عن المأساة ، أو أغنية للإنسان ، وإنما نشير

فقط الى روعة الأغنية ١٩٥٠ في استبطانها لمشاعر الجموع الحاملة باليوتوبيا ، الباحثة عن السعادة ، وهذا بعض ما وعدنا به في حينه ، من ربط بعض صور المأساة بمراحلها التي كتبت فيها .

وهذه الروعة ترجع فيما نرى الى استقطابها لمجموعة من الأساطير ، المستنبطة من اللاشعور الجماعي ، وربطها بالتالي بهذا الشعور غينه في أحلامه المثالية ، مما أحدث لونا من التفاعل بين الأحاسيس والأساطير ، ثم في تشخيص هذه الأساطير في صور حية متحركة بحركة الجموع الهادرة ، والباحثة عن هذا الأفق الضبابي الذي ندعوه بالسعادة لكن .

ليس هنا من ذلله اور آه

ذلك اللغز ، ذلك الحلم المدجوب خلف الضباب أين تراه ؟ (٨٣)

ثم في حيرة الجموع الهادرة بين الاندفاع والدفع ، وبين الأمل واليأس ، وبين الخيال والتخيل ، ثم في الإبداع المتمثل في التصوير ، وفي التخيل ، وفي تلمس المشاعر البسيطة الساذجة ، المحبرة عن أمانى البشرية ، وأحلامها ، وتطلعاتها . وحتى لا يكون هناك صدع بين أحلام البشرية وتطلعاتها وقدرات الشاعرة على التعبير عن هذه الأحلام تحقق أنه لابد من وجود عناصر ثلاث : الأحلام المثالية في لا شعورها الجماعي وصدق الوعود عن هذه الأحلام والأساطير فإذا ما اختلف شرط من هذه الشروط كانت الثورة عامة .

وما قصيدتها « الأرض المحجبة » من قرارة الموجة ، الاثورة مجردة على الوعود المضللة ، والأمانى الكاذبة ، والكلام المعسول الذي يبني كاذبا تصورا وحسونا وسحرا وجمالا لا شيء الا لالهاء الجموع وتضليلهم .

صوروها جنة سحرية

من دحيق وورود شقيقه

واراقوا في ديارها صورا

من حنان ، وتسايح نقيه

ثم قالوا ان فيها بلسم

هيساته لجراح البشرية

ولردناها فلم نظفر بها

ورجعنا لآمانينا الشقيه

فألفاظ البدايات في الأبيات تحمل مشاعر عدوانية رهيبة : صوروها ، وأراقوا ثم قالوا ، وأردناها ، وذلك لما تثيره من مقابلات بين الوعود والواقع ، وصدمات تترتب على هذه المقابلات بين الوعود والواقع ، فضلا عما في بقية الأبيات من ثورة سافرة وعنيفة ، اعتمدت على نفس المقابلات التي كشفت عن الكذب ، والزيف ، والخداع .

حدثونا عن دخلنا ناعم
فوجدنا دبرنا جوعا وعريا
وسمنا عن نقاء وشلى
فراينا حولنا قبحا وخزيا
ورتعنا في شقاء قاتل
وكلمنا بؤسنا شبحا وريا
وعرينا وكسونا غريبا
وكسبنا القيد واللمع السخيا
أين تلك الأرض ؟ هل خان لنا
إن نراها أم ستبقى مقلقه ؟
لم نزل فينا حيننا صامتا
وابتهالا في شقاء مطبقة
واللايين حنين جارف
يتلظى وروى محتركة
افتحو الباب فقد صاح بنا
صوت آلاف الفحايا المرحلة

صوتهم خشنه البؤس لما
فيه دق ، أو بريق أوليونه
وحشاه اللمع ملحا قاسيا
وشكايات وجوعا وخشونه
صوتهم خالطة الصبر وم
قد صبرنا في شحوب وسكينه
لعنة الحس علينا أن يكون
غدا كالأس أقيادا مهينه ! (٨٤)

ولنا أن نقارن بين الجماهير هنا ، وبين الجماهير الهادرة الباحثة عن السعادة بمغوية في أغنية للحياة ١٩٥٠ ، لنذكر إلى أي حد جرح منها

شعور الصدق عندما زيفوا الحقائق ، ورسوموا الواقع بصورة يوتوبيا
مضللة غير حقيقية .

على أنها مع كل ذلك لم تكتف في شعرها بالتصوير والتلوين
وقص مشاعر الجموع وعواطفهم وانما قامت بمحاولات ايجابية لأن تشكل
من الواقع الكائن يوتوبيا رائدة وذلك في قصيدتها .

« يوتوبيا في الجبال » من شـظايا ورماد التي جعلت من الماء
وتشكيلاته الأشعة والضوء والألوان ، واللحن ، والنغم ، والجمال ،
وخرير المياه ، أداة تحسين ، وتجميل للواقع وتكوين عالم مثالي تقول
في الاعداد العملي له :

تفجرى ياغيون

بالماء ، بالأشعة اللآلئة

تفجرى بالضوء ، بالألوان ، فوق القرية الشاحبة

في ذلك الوادي المشفى بالدجى والسكون

تفجرى باللحن

فوق انبساط السطح بين التلال

في المنحنى حيث تموج الغلال

تحت امتداد الفصون

تفجرى بالجمال

وشيدى يوتوبيا في الجبال

يوتوبيا من شجرات القمم

ومن خرير المياه

يوتوبيا من نغم

نابضة بالحياة

وتستمر فلا تكاد تترك قرية ، أو واديا ، أو سفحا ، أو صخرا ،
أو قمة ، أو منحدر ، أو عشا ، أو انسانا ، أو جمادا ، أو قبرا ؛
الا وقامت بتجمله وتطهيره ، « فيوتوبيا في الجبال » قصيدة تجملية
تطهيرية ثائرة ، وان كانت في نهايتها لاتحس أثرا لهذا التجميل ، وهذا
التطهير ، وتلك الثورة ، وهذا غاية الاحباط ، ونهاية الالم .

تفجرى ، سيلي وعلى القمم

القي على القصة ستر المدم

لا تذكرى هذا التشديد العزيم

ماكان الا رجس صوت وهون

اصفت اليه الستين في لحظة ، ثم مضت في سكون (٨٥)

وهنباك الى جانب الدافعين السابقين - الدافع الذاتي ، والدافع
اللاشعوري الجماعي - ضغوط قوى الابداع للرحيل الى عالم الابداع ،
والى تهيئة المناخ لولادة انهار البنفسج (٨٦) ، وذلك منذ قصيدتها الباكورة
الأولى « جزيرة الوحي » (٨٧) ، التى تشكل مع فقرتى فى الريف ، وفى
أحضان الطبيعة من مأساة الحياة (٨٨) ، ومع شجرة القمر - القصيدة (٨٩)
أجواء هذه اليوتوبيا ، ومن الطريف أنها - مع أنها عالم مثالى - تركز على
دجلة مسرى روحها ، ومسار أحلامها • ف

جزيرة الوحي من بعيد
تلوح كاللؤلؤ البعيد

الرميل فى شطها ندى
يرشف من دجلة البرود

والقمر العلو فى سماها
أعنية التساغر الوحيد (٩٠)

كما تركز على قمة من جبال الشمال السحرية فى العراق كسأها
الصنوبر •

وغلغها الق مغمل وجو معتبر
وترسو الفراشات عند ذراها لتقفى السماء
وعند ينابيعها تستجم نجوم السماء (٩١)

• ودجلة ترتبط بشكل أو بآخر بجبال الشمال •

وهذه المواصفات ماثلة فى كل ما تلمسته من منابع الإلهام ،
ومطنات السعادة ، فى الريف ، وفى أحضان الطبيعة ، وفى كل مكان
ترقرقت فيه الأمانى ، وتموجت الأحلام •

انظري ، انظري هنا العشب الأزهى
فمر فى مسلوح الجبال

(٨٥) ج ٢ ص ١٥٢ •

(٨٦) التعبير مستمد من قصيدة لها صنوان ميلاد نهر البنفسج - راجع يغير الرواة

البحر ص ١٠٨ •

(٨٨) ج ١ ص ٩١ و ص ١٤٥ وما بعدها

• (٨٧) كتبت فى ١٩٤٥/٩/٥ •

(٩٠) ج ١ ص ٩٩ •

• (٨٩) ج ٢ ص ٤٢٥ •

• (٩١) ج ٢ ص ٩٢٥ •

عند نبع من قسمة الجبل الأب يفضى يجرى تحت السنا والظلال
المصباح الجميل قد توج الود ين بالضمسوء والجمال البهيج
ما أحب الحياة في هذه الجذ لة تحت الفياء بين المروج (٩٢)

ومن الحق أن أقول - والكلام للشاعرة انتى زرت فى حياتى جبلا
كثيرة فى تركيا ، وإيطاليا ، ولبنان ، وفلسطين ، والأردن فلم أر جبلا
لها من السحر والروعة ما يضارع جبال الشمال عندنا ، فإن الجمال
هناك يأمر روجى حتى أغيب فى سكرة شعورية كلما زرت لواء «أربيل»
وتوغلت فى مضايقه ووديانه ، وأنا أنما أصور هذه الجبال فى قصيدة
« شجرة القمر » وذلك سر الحرارة والانفعال فيها .

وما دامت رحلتها الى هذه الجبال ، أو الى هذه البيوتوبيا فى الجبال
كانت تحت ضغوط قوى الابداع للوصول الى عالم الابداع فمن حقها أن
نتلمس فيها منافذ الشعور ، ومصادر الإيحاء ، التى حثت اليها الخلق ،
وأسرعت بها الى الرحيل ، وهى مصادر تكفلت بها قصيدتها «الى الشعرة»
من شجرة القمر - التى تذكر فيها أن الابداع يأتى اليها .

من بغور المعابد فى بابل الفابره
من ضجيج النواعير فى فلولات الجنوب
من هتافات قمرية ساهره
وصلى العاصدات يفنين لحن الغروب (٩٣)

فان لم يات اليها ذهبت هى اليه ، وتلمسته ، وجابت من أجله
الوجود حيثما يكون

ساجوب الوجود
ساجمع ذوات صوتك من كل نبع برود
من جبال الشمال
حيث تهمس حتى الزنابق بالأغنيات
حيث يعكى الصنوبر للزمن الجوال
قصصا نابضات
بالشذى ، قصصا عن غرام الظلال

بالسواني ، وعن أغنيات الذئاب ليد اليئبيع في ظلال الغابات (٩٤)

على أن الإبداع وحده ليس هو المائل من وراء هذه الضغوط ،
فهناك الى جانبه حياة المبدع وقد تشكلت هناك ، وأخذت من أجواء هذه
اليوتوبيا بعض ما فيها من أسرار وظلال ، وهذا ليس باليسير الذي لا
يستحق السعى اليه أو الرحيل ، وتكفلت قصيدتها « شجرة القمر »
بتصوير حياة هذا المبدع ، واثرائها ببعض ما تحمل من معاني ورموز ،
فهناك على جبال الشمال •

••••• كان يعيش غلام بعيد الغيال
إذا جاع يأكل ضوء النجوم ولون الغيال

ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الغضل
ويملأ الكاره من شذى الزنبق المتفصل

وكان غلاما غريب الرؤى غامض الذكريات
وكان يطارد عطر الربى وصلى الأغنيات

وكانت خلاصة أحلامه أن يصيد القمر
ويودعه قلعة من ندى وشذى وذهر (٩٥)

حتى إذا فعل ذلك كما تمنى ، وتخيل أنه حقق سعادته ، اكتشف
أن الدنيا كلها تحب القمر وتريده ، فهي لا تسمح لاحد أن يمتلكه
ويحتكره • وتكون ثورة الرعاة والصيادين رمزا للحق العام في القمر ،
فإذا كانوا لا يصلون الى استرجاع الأسير فإن ذلك لا يتم الا بخدعة
يرتكبها الغلام ، فهو يدفع القمر في الأرض ليستنبت منه شجرة ساحقة
لا مثيل لها بين الشجر ، لأن ثمرها المتدل من أغصانها ليس الا أقمارا
فضية متألقة • وما معنى ذلك ؟ معناه أن الفنان يتناول الطبيعة ويبدع
منها فنه ، فإذا كان في السماء قمر يملكه الوجود كله ، فإن في وسع
الفنان الذي يحب ذلك القمر أن يصنع نماذج منه في قصائد وصور ،
وتنهي القصيدة بأن يصيد الفنان القمر العام الى الوجود ، ويكتفى بالأقمار
التي تثمرها شجرة الشاعر ، ومن الطبيعي أن تكون هذه الشجرة غداء

روحيا للقرية كلها على الرغم من انها مما أبدعته حماسة الشاعر ، وحبه
للجمال (٩٦) .

والشاعر الذى يستنبت شجرة القمر هنا فى هذه القرية الجبلية ،
أو فى يوتوبيا الابداع هو نفسه « نازك » بعد أن أفرغت شحنة الضغوط
وقد صنعت أشجارا كثيرة ، يتدل من بعضها أقمار متألقة ، وعليها
أن نحصى بعض هذه الأقمار ، ونرى كيف كان تألقها غذاء روحيا
للقرية كلها .

٤ - القمر نازك

وهي كثيرة نذكر منها أغنية للقمر ، والى وردة بيضاء ، وأغنية
ليالى الصيف ، وأغنية لشمس الشتاء ، وأغنية حب للكلمات ، وكلمات ،
والشيخ ربيع ، والنهر المغنى ، وماذا يقول النهر ، والنهر الماشق .
وهي كما يلاحظ أقمار متألقة ، لا أقمار محاق ، ولا نصف تالى ،
فلتلك مجال آخر يدخل تحت معاناتها . أو تحت مشاركتها لآلام الناس ،
أو تحت أى غير من هذه المسميات .

« فأغنية للقمر » من شجرة القمر هي أقمار بالغة التالى ؛ لأنها
مبنية على صور جزئية ربما بعدد أبيات القصيدة ، وكل صورة من هذه
الصور الجزئية قمر متالى ، ولا يدري المعجب أى هذه الأقمار يميز .
ولا أيها يختار !! لقد حشدت طاقات ابداعها ، وجعلت منها ، بداية
مرحلة تعتمد على الصور ، وعلى الاكثار منها ، والابداع فيها ، كما تعتمد
على التراسل ، والتدافع ، والتداخل ، لتصل الى طاقات ابداع لا تصل
اليها الصور الواضحة أو الفكر المنضد - وأقول : جعلت منها بداية ،
لأنها لم تصل بالفعل الى التركيبية كلها بهذه المواصفات الا فى بشير الوانه
البحر - أما هنا فيكفى هذه الصور الكثيرة التى تبدوها هكذا :

كأس حليب مشلج ترف	أم جدول سائل من الصيف ؟
أم غسق ابيض يسيل على	خلود ليل معطر السلف
أم حق عطر ملون خصل	يفطر شهنا لكل مفترق ؟
أم أنت خد مزنبق ارج	يتنفس فوق الأعشاب والسلف ؟
يا فضة كالفضة لينة	يالون حبي القديم يا شغفي (٩٧)

ولا عجب فهي في هذا الميدان فارصة مدربة السنان ، طويلة الباع ،
لها فيه جولات وجولات •

وتستمر على هذا المنوال ، ولا عجب فأول الغيث قطر ثم ينهمر •
وقريب من هذا المنوال ، وعلى نفس المستوى من كثرة الصور
وتتابعها قصيدتها « الى وردة بيضاء » من شجرة القمر التي تبدؤها هكذا •

كنز البرودة والرحيق ومغبا اللين العطر
يا لمن عصرت من الثلوج من الحليب من القمر
يا فصول خد من حرير أبيض ملء النظر
بيضاء يا ملقى فراشسات الربيع المنتظر
الشمس ودت لو سقيت ضياها منحا آخر
والفجر تابك الأمين يريق ظلك في النهر
يا ملقى حب السواقي والقناير والشجر (٩٨)

وهذا بلا شك اتجاه جديد سينمو ويتعاضد

وأغنية لبال الصيف من شجرة القمر هي كذلك ، وهي أقرب
الأغاني الى الأغنية السابقة ، فكلتاها تمتاح جداول متقاربة ، الهدوء ،
والفضاء ، والأنجم ، والرؤى ، والنعومة ، والعطر ، والأناشيد وغيرها
وغیرها وكلها جاءت متألقة في صور مضبوطة ، تزهر بها الشجرة
المستنبطة ، فهي عناقيد مدلاة تبدأ هكذا •

يا هملوا مطمئنا
يا فضله مرحا لنن البريق
يشرب الأنجم كلنا من رحيق
يا رؤى تقطر لونا
انت عطر ونعومه
وحليف وانحدارات أشجته
ونجوم عكست في عمق ترعه
وأناشيد رحيمه (٩٩)

وهكذا وهكذا •

و « أغنية لشمس الشتاء » من قرارة الموجة ، هي كذلك ، وهي

المعادل لأغنية ليالى الصيف ، فيبينهما تناسب عكسي يكاد يكون متساويا رغم ما يبدو عليهما من بعد ، فليالى الصيف تكاد تتساوى جمالا وانتعاشا مع شمس الشتاء ، وهذه ظاهرة يزيد بها وضوحا أسلوب التصوير في كلتا القصيدتين ، ونظام الصور ، فبينما هو في القصيدة الأولى وصفا خالصا ، إذا به في الثانية راجيا متملسا ، وبينما هي - أى الصور - في القصيدة الأولى جزئية ، أو مركبة تركيبيا بسيطا إذا بها في القصيدة الثانية جزئية كذلك ، ولكنها ومن خلال الاستمتاع بها تكشف عن توطنها كواجهة حية للملامح مشخصة ومختبئة خلف هذه الصور الجزئية وقد أخذت منها على ترتيب الأبيات : الجدائل ، والشفاه ، والعينان ، والجبين ، والأصابع ، والوجه ، هكذا .

أشيعى الحرارة والرفق فى لمسات الرياح
ولفى جدائلك الشفر حول المفاج الفساح
وهذا التحرق فى شفتيك أريقى لظاه
على طبقات التلوج الكثيفة فوق المياه
أذيبى بها قطرات الجليد
عن العشب ، عن زهرة لا تريد
فراق الحياة
فمازال فيها رحيق تغبته للصباح

ومن دفء عينيك من ضوء هذا الجبين السعيد
أريقى عصير البنفسج فوق الفضاء المديد
ومن لون هلى الجدائل رشى ازرقاق الألب

ثم تقلب هذه الصورة المختبئة فى الفقرة الرابعة فإذا بها مشخصة حية ، قوية ، تعانق ، وتقبل ، وتتقبل الغزل كإى فتاة تسمح بأن يقال لها :

ودوحى اللى وسجت فى مناء تلوج اللال
ولاذ بزواية جهمة من زوايا الخيال
دعيه يعانقك سكران من وهج هلا البريق
ويشرب يشرب هلا الفسياء ولا يستفيق
إلى آخر ما فى الأغنية من غزل حى ، واندفاع ، رقيق .
يتخلل البرودة فيه إلى دفء حب جديد (١٠٠)

..... وإن كانت - أي هذه الصورة المشخصة القوية - مع هذا لا تظني
على صورة الشمس الطبيعية في القصيدة ، فكلاهما قديم ، ومشخص ،
ومتألق بل ويلقى على الآخر تألقه وجماله .

و « أغنية حب للكلمات » من شجرة القمر هي كذلك ، وقد أتت
بعد هذه الأغنيات ، لأن الكلمة لا تقبل في حيويتها عن الطبيعة بل
تزيد ، ففيها القدرة على التجميل ، وعلى التنسيق لتجعل من الطبيعة
أجمل مما هي عليه . كذلك التي أتت بها القصيدة عن بناء .

..... عشي رؤى من كلمات
سالمًا يعترش اللبلاب في أحرفه
سندليب الشعر في زخرفه
وسنروى زهره بالكلمات
وسنبنى شرفة للعطر والورد الخجول
ولها أعمدة من كلمات
ومعرا باردًا يسبح في ظل ظليل
حرسه الكلمات

مما يجعل الرائي يتطلع الى معمار هذا العشب المتلألئ بلبنتاته ،
وأعمدته ، وممراته ، وسوقه ، وزخرفه ، وزهوره ، وعطوره ، وحراسه
فيرى فيه جمالا يفوق جمال الطبيعة .
هذا بالإضافة الى ما تناولته القصيدة من أعمار جزئية تتلالا
الكلمة بها فهي .

..... أحيانا أكف من ورود
بفردات العطر مرت عذبة فوق خفود
وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعمش
وشفتها ، ذات سيف ، شفة في عطش (١٠٩)

وبالإضافة الى ما تناولته من فلسفة مشرقة حول الكلمات ،
ودورها في سائر أنحاء القصيدة . وعلى ذكر أغنية حب للكلمات تأتي
قصيدة كلمات .

ونلاحظ أنها هي الأخرى لا تقل عن غيرها من الأقطار ، ففيها الى
جانب الصور الرفافة الحوار بينها وبين عناصر الطبيعة وفيها تتجمل

العناصر ، وتفتن ، وتمرض أجمل ما تملك لاسيادها ، وهمددة
عواطفها ، كما تحكي هي عنها فتقول :

شكوت الى الريح وحلة قلبي وطول انفرادي
فجأت معطرة باريح ليالى الحصاد
والقت عبير البنفسج والورد فوق سهادي
ومدت شداها لغدي الكليل مكان الوساد
وروت حنني بنجوى غدير يقني لواد .
وقالت : لاجلك كان العبر ولسون الوهاد
ومن اجل قلبك وحدك جئت الوجود الجميل
فيسم العويل ؟

غير أن الشاعرة بما عرف عنها من نفز كانت تهمل لاستحضار
الجانب الآخر ، الذي تلمسته تلمسا فتقول :

..... ثم جاء المساء الطويل
وساد السكون عباب الظلام الثقيل .
فسألت ليل : احق حديث الرياح ؟
فرد الدجى ساخر القسمات
« أصدقتها ؟ انها كلمات (١٠٢) »

ولكنها مع هذا لم تستطع أن تمنع التلألا في القصيدة حتى في هذا
الجانب الآخر ، جانب المساء الطويل ، والمساء الذي يجر سلاسله في
جمود وضيق ، والمساء اللطيف ذات دجى من أماسي الخريف ، فخفة
القصيدة ، ورشاقة موسيقاها لاتساعد على ذلك .

و « الشيخ ربيع » من شجرة القمر لا يضعف من بهائه احياءات
الشيخ فيه ، فهو شيخ متجدد ، خفيف الظل ، خفيف الحركة ، انه .

يتمنى قائما ثم يسبح
ويداه تشرآن الورد في المرج البديع
فوق اعشاش الصافير ، على شط القدير
وله نعلان لا مسمار في كميها
بل اذاهير ولورواق ، ومن لونيهما
تشرب الشمس وتسقى القربا

قبل أن تلوى خطها وتضع في الدرى خلف الربيع

وزيد من تالت ، الشيخ ربيع ، ما في القصيدة من أصوانها
الثلاثة : صوت الحاكى الواصف لحوية الشيخ وبهائه ، وصوت الكورس
المردد لمعطش العناصر للشيخ ، وتوسلاتها بأن يعود ، وأن يطيل مكثه
فيها ، وصوت الشيخ ربيع المتدفق ، المعبر بأسلوبه الخفيف الظل عن
أعماله ونشاطاته . وهو بهذا ينفصل عن « نيسان » ويستقل ، لأنه
يرحب به قائلا :

... « أهلا وسهلا ... »

مرحبا نيسان ! قد حان لنا أن نظهرا (١٠٣)

وان كان يلزمه ، ويحل فيه . وإذا كان البحترى قد شخص
الربيع ، وبث الحياة فيه ، وجعله يأتي ويختال ويضحك ، وينبه الورود
فتستيقظ ، فان « الشيخ ربيع » قد استغل تماما ، بل وأخذ يتشكل في
شخصية نمطية تماثل « بابا نويل » في الفلكلور الأوروبي ، وكان توقيت
ظهوره في نيسان ، ليجوب الأرض ، وديانا ، وييدا ، وسهوبا ، في رداء
أخضر .

وعلى ذكر الشيخ ربيع يأتي « النهر المغنى » فكلاهما مترجم ،
الأول عن الشاعر الفرنسي « بروسير بلانشين » والثاني عن الشاعر
الانكليزي المعاصر « كريمس همفريس » من قصيدة له عنوانها Avoca
وكلاهما ربيع الأول في المكان والزمان المحددين بفصل واحد من فصول
العام ، والثاني في المكان والزمان الدائمين ، فالنهر المغنى ربيع دائم ،
وكلاهما ينتشر وينساب ، الأول على امتداد واسع في فصله المعتد ،
والثاني على طول امتداده من منبعه الى مصبه ، وكلاهما له نملان - الأول

..... لا سمار في كميها

بل أزهري وأوراق من لونيهما

تشرب الشمس وتسقى القربا (١٠٤)

والثاني : نملاء من فضة

ومن قطرات ندى من زهر

يخف الى البحر في لهفسة ويبحث فيه عن المستقر
يلقى شواطئ مسحورة مبللة برشاس المطر (١٠٥)

وكلتاها ينحرك في أجواء يوتوبيا خالصة .

وتسلمنا قصيدة « النهر المغني » الى قصيدة « ماذا يقول النهر ؟ »
وهي مهداة الى الصديقة التي سألتها ذات مساء هذا السؤال ، وفيها
تستشف ما يقول النهر من أقاصيص ، وأغاني ، وتساييح ، تنسج في
أجواء يوتوبيا الابداع ، ومن هذه اليوتوبيا كان التصوير المبدع ،
والهمس الرقيق . يقول النهر : القصيدة

ينسجها من رقص ضوء القمر

ينسجها من غزل ناعم

يداعب النخل به المنحدر

يقول النهر : أغنية

قديمة ، بنت ليال طوال

غنى اسماها مرة عاشق

والليل سكران بكاس الجمال

يقول النهر : تسبيحة

من بابل النشوى بقطر البخور

وموكب الكهان في معبد

دجلة يطوى سرره والصخور

الى آخر ما في الأقصوصة ، والأغنية ، والتسبيحة من تصوير
مبدع ، وهمس رقيق .

لو كشف الزنيق الفاظه

لم يبق معنى لشده الرقيق (١٠٦)

غير أن النهر ليس دائما على هذه الصورة - أعني ليس دائما على
صورة النهر المغني - فهناك الى جانبه « النهر العاشق » من شجرة القمر ،
ولكن شتان بين الفناء هنا والعشق هناك - صحيح ان العشق هناك فيض
هائل من أحاسيس الهوى ، ولوعات الجوى ، وتحركات الفؤاد ، ولكنه
مع هذا هو عشق النهر الهائج في زمن الفيضان ، وأنى لهذا النهر الهائج
أن يسيطر على أحاسيسه ولوعاته ، وتحركات فؤاده ، انه ينتشر ،
وينساح ، ويعلو ، ويركض لهفان أن يطوى صيانا .

في ذواعيه ويسقينا الحنانا

وهو لا يدري أنه يحكم دائرته على أحبابه ، وأنه يطارهم في القرى ،
وفي الشعاب ، والوديان
لم يزل يتبعنا مبتسما بسمة حب
قلعاه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
انه قد عاث في شرق وغرب
في حنان

ولقد استعارت له ملامح العنفسوان ، والانتشار ، والعنف ،
والهوج ، والحب ، والحنان لا من صورة مختبئة وراء صور جزئية - كما
في أغنية لشمس الشتاء - ولكن من صورة واحدة مشخصة حية وقوية
وواضحة منذ بدء القصيدة .

أين تمضي ؟ انه يعدو إلينا
راكضا عبر حقول القمح لا يلوى خطاه
باسطا ، في لمة الفجر ، ذواعيه إلينا
طافرا ، كالريح ، نشوان يلهه
سوف تلقانا وتطوى رعبنا أنى مشينا (١٠٧)

والنهر العاشق - هذا - قمر آخر يقول وان كانت تشوبه كلف
من العطين .

بقيت هناك أقمار أخرى ربما كانت أكثر تألقا ، لا لما فيها من
حيوية الأسلوب وحسن الانتقاء ، ورشاقة التناول ، وكثرة الصور ،
وانما لما فيها من حرارة تشد الراى وتجذبه الى فلكها ، فما يستطيع
التخلص منها ، لأنها تتناول أحاسيس أسرية دافئة ، وهى على الترتيب ،
الى ميسون ، البعث ، مشقول فى آذار ، أغنية لطفل ، وكلها فى شجرة
القمر .

و « الى ميسون » أحداها ، « و » ميسون « هى ابنة عمته التى
من أجلها صنعت « شجرة القمر » فى سنة ١٩٥٢ ، وإليها أهدت هذه

القصيدة الصغيرة التي تتناسب وطفلة عمرها ثماني سنوات في ذلك الحين ، وهى - أى القصيدة المهداة - أقمار تتلأ ، لأنها أخذت أسلوب المشاكلة ، والمشاكلة هى أن يذكر الشئ بلفظ غيره لوقوعه فى صحبته ، وقد ذكرت هنا أعين النجوم ، وبسمة القمر ، وخضرة الكروم ، وانتثار الورود ، وكلها فى حالة أفول ، فأخذت « ميسون » بالتالى هذه الأشياء على طريقة المشاكلة ، حيث تقول :

ان حُبت أعين النجوم وسجت بسمة القمر
واختفت خضرة الكروم وفوى الورد وانتشر
كنت لى أنت كوكبا مخملى الـ سلمى ينثال نبع عطر وضوء
كان لى من يريق عينيك لون الـ سقر اللدن فى لىالى الدفء
كان وحيى حكاية منك فيها من شذى الورد ألف شئ وشئ
كنت لى أنت يا بنفسجتي فجـ سر جمال مطلسم غير مرئى

فمصادر الأضواء فى الأبيات هى : الكوكب المخملى ينثال نبع عطر وضوء - يريق عينيك لون القمر اللدن - شذى الورد - بنفسجتي - فجر مطلسم غير مرئى - وكلها قد آتت لتشتتمل - المطلق وهى الى جانب أنها أقمار تتلأ فيها من حيوية الطفولة ، وجمال اللدونة الشئ الكثير .

أما الأخريات ، البعث ، ومشغول فى آذار ، وأغنية لطفل فهى مهرجان أقمار ، لأنها أنشئت على التوالى فى سنتى ١٩٦٢ و ١٩٦٣ أى بعد زواجها بعام فهى على الحقيقة وعلى المجاز مشاركة فى مهرجان الأفراح ، وهذه المشاركة هزت كثيرا من توازنها العاطفى الذى كان قد أخذ سمحا معينا الى ذلك التاريخ .

ولا اعتراض لنا على عنوان القصيدة الأولى « البعث » فهذا شعورها ولا مشاحة فى الشعور وإنما فى هذه الاعتذارات التى قدمتها بين يدي بعثها الجديد - عن كل ما مر بها من تجارب الى درجة الإنكار ، وهذا يهدد على الأقل ما وصلنا اليه من نتائج ، وما قمنا به من محاولات لاستكناه النفس ، واستبطان الذات ، وذلك حيث تقول :

انا غنيت لللال واعطيت ست هواى اللتون للأشباح
وعبرت الحياة وصنى وشيد ت قلاعا جدد انها من رياح
وعصرت الأوهام فى قبضتي حيد لنا واهدت للطيفول صلاحي
واخيرا آتيت أنت واسلم ست كؤوسى الى شلاه الصباح

فتجعل من كل ما مر بها ظلالا وأشباحا ، ونقول لها حتى ولو كان
كذلك فالظلال هي انعكاسات حقائق ، والأشباح كذلك هي ظلال
موجودات ، وانكارها هذا أمر طبيعي في هذا الموقف بالذات رغم ما ينطوي
عليه من تهديد لنتائج الدراسة كما ذكرنا من قبل ، ولكن اذا ضربنا
صفحا عن هذا التهديد ، نرى أنه يسلمنا بحرارة الى ما في القصيدة من
صدق الشعور ، وجمال الأداء ، وقوة التعبير عن الاحساس بالفرح
والامتنان ، وذلك بأسلوب المقابلة بين حياة المحل التي مرت بها رغم
امكانات العطاء ، وبين تفجر ينبيع التي مستها عصاه فاذا بها كلها
عطاء في عطاء . كما في هذه الأبيات .

نفعى كان جملولا سكرى الـ جاء ينساب ليس يسقى العطاشا
فن أن تسبح العصفار فيه وأهان الضحى وصد الفراشا
وورودى لمست رحيقا عيرىـ لا وآلت لا تمنح الأحرشا
خزنت في عروقها قطرات الـ عطر بغلا يشهدا وانكماشا

★★★

أنت فجرت أغنياتي ينبو ع حنان مشوق القطرات
الفتاعات فيه ضاقت بما يشـ حلقها من حرارة وحيـاة
بحثت في تحرق وارتماش عن شفاء أو أعين عطشات
لتصب الصباح فيها وتسقيـ لها كؤوسا مشفوفة الحافات

★★★

وورودى التي ... الى آخره

كما يسلمنا هذا الموقف عينه الى تتبع محاولاتها في التماس الأسباب
الكامنة وراء كتمانها لمواطنها - غير مفقطة حسن التعليل - والى شرحها
لأسلوب حياتها ، وأخيرا الى افضاؤها بهذا الحب الكبير الذى أنطقها بهذه
الأبيات :

أنا لولاك كنت مازلت سرا خالت اللعن باهت التلون
أنت حررت ذلك الوله الخصـ ب واخجلت فيه ذل السكون
جنت كالضوء فانحنى لك قـدى وتلاشى توحشى وجنـونى
والفاق الشعور ينفض عار الـ صمت عن سر قلبى المكنون
أنت علمت قلبى المطبق الكف سقاء الندى وبدل اللهب
أنت صيرتني هتالة حب ثرة الواقع بعد طول تضروب

إنا غنيت باسمك العذب في كل انحناء ومفرق موهوب
لا تلمني اذا ملأت بك الدنـ

ـيا فصاحت معي : حبيبي ، حبيبي (١٠٨)

قصيدة « البعث » قمر يشع من الداخل قبل اشعاعه من نسايا
الصور والعبارة تـ

كما أنه لا اعتراض لنا على قصيدة « مشغول في آذار » على أساس
أنها من خصوصيات الخصوصيات ، فهذا المشغول في آذار هو زوجها ،
بل على العكس هي من القصائد النادرة التي تسجل لحظة انعدام الوزن ،
في بداية نشوة البعث ، فاذا بسمتها العاطفي الذي كاد يتلاشى يمثل في
هذه المعاناة الظرفية التي تبتدؤها هكذا .

ينام الورد أو يصحو

ويبسم في المدى ليل ند أو ينتشى صبح
سواء ذلك أو هذا ، حبيبي ، أنت مشغول

سدى مني أوتار تصل وتراتيل

على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام

وتسرق روحك الأرقام

وعند رتاجك المسدود ترتد المواويل

وقد اضحك ، قد أبكى ، واسهر في الدجى وأنام

سواء .. أنت مشغول

باوراقك ، والحب على المكتب مقتول

الا فلتسقط الأوراق والأقلام (١٠٩)

وهكذا الى نهاية القصيدة .

ولا حاجة بنا الى التنبيه الى ما في الأبيات من انتقاء طريف لمجم
الألفاظ ، ولا الى ما فيها من تصوير لاختلاف الطباع بين عاطفة وعقل ،
وشاعرية وعلم ، وموجب وسالب ، فهو - أي الاختلاف - من وسائل
النجاح وتمتين العلاقات .

كما أنه لا حاجة بنا الى التنبيه على أن يستكمل القارئ بقية
القصيدة وأن يرى ما فيها من رشاقة المعاناة ، وحلاوة الألفاظ .

اما « أغنية لطفلي » ففيها الأمومة ، وفيها الفرحة ، وفيها الحب

وفيها الحنان ، وقد بنيت بطريقة التدوير على أساس من الفلكلور الشعبي الذي يجعل الشيء مرتبطا بآخر . وهذا الآخر مرتبط بغيره ، وهكذا مما يتناسب مع أساليب اللعب ، وحياة الطفولة .

وانها لسعيدة بهذه الكلمات التي تمس شفاف الأم ، وهي كلمات ماما ، وبابا ، ودادا بلثغة طفلها العراقية ، فهي تجعل منها محاور ارتكاز حيث تقول :

ماما ماما ماما ماما ماما
براق الحلو اللثة ينوى النوم
والنوم وراء الربوة هيا حلما
والحلم له أجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقف طفل

ماما ماما (١١٠) .

وهكذا الى نهاية القصيدة ، وبراق هو اسم وحيدها - أطال الله في عمره - فهذه القصائد الثلاثة هي كما قلنا مهرجان أعمار .

والى هنا نكون قد انتهينا من دراسة هذا القطاع من حياتها العريضة وأصبحنا وجهنا لوجه أمام شخصيتها العادية ، التي ترى الأشياء رؤية عادية بعيدة عن التازم ، وعن الانكباب على الذات .

وهنا يحق لنا أن نتعامل من هذا المنطلق العادي مع بقية قصائد هذه المرحلة ، وهذه البقية تتناول هذه الموضوعات :

الرثاء ، المشاركة في آلام الناس ، شعر المناسبات .

٥ - الرثاء :

وهو محاولة للتأسي والتصبر في أعز حبيبتين : عمته وأمه
أما عمته أو على وجه الدقة عمة أبيها فاطمة فقد رحلت في سنة ١٩٤٨ ، وكان لها قبل ذلك على الشاعرة أباد بيضاء ، فهي كما تقول : قامت بتربيتها وكانت بها مولمة ، بل وقامت بتربية أخواتها الخمسة ، ولقد حفظت مذكراتها لها هذه العبارة : أنت تقفين هنا تغنين وتعبدن الأشجار ، وذلك حينما كانت تراها واقفة في حديقة البيت الخلفية ساعات متوالية

تفنى بأعلى صوتها أغاني عيد الوهاب الذى كانت معجبة بفنائه (١١١) ،
ولذا كان فراقها صعبا عليها ، وبخاصة فى هذه المرحلة المتأزمة من حياتها
- مرحلة ١٩٤٨ .

وفى محاولات حزينة قامت بكتابة قصيدتين : الأولى عقب وفاتها
بنوان « الى عمى الراحلة » فى شظايا ورماد ، والثانية بعدها بشهور
بنوان « هل ترجعين ؟ » فى قرارة الموجة ، ولما لم يكن لها خبرة بدروب
هذا الاتجاه ، ولم تكن لها محاولات فيه ، أخذت تتوكل على ما كان لها مع
عمتها من ذكريات ، متلبسة بطبيعة الرومانتيكيين الذين يلجأون الى الطبيعة
كلما ألم بهم كرب ، أو أصابهم ضيق .

انا لم أزل فى الفجر رائية للقلق فى صمت واعية
تدافع الذكرى على شفتى بعض ارتعاشات واصدء
الجرح نديان تعيش به اصداء ماضى ميت ناء
ايامه عادت صدى حلم لم تبق منه غير اشلاء
غير ابتسلمات ممزقة اودت بهن مرارة الداء (١١٢)

ولقد حفلت القصيدة بطبيعة الحال بألفاظها المناسبة ، الذكرى ،
والجرح ، والموت والأشلاء ، وحرارة الداء ، والكآبة ، والألم ، والدموع ،
والياس ، والحزن والأرق ، وغيرها وغيرها . كما حفلت معانيها
بالذكريات ، وبمحاولات التعبير ، وبتصوير حالتها اثر الفجعة ، وبمحاولات
النسيان ، وبتصوير الفقيعة فى قبرها البارد ، وبخصلات شعرها على
سريرها الخاوى ، وبمكان رأسها على الوسادة ، وبمناجاتها ، وبغيرها .

وهى بذلك تتلمس الأحاسيس وان كانت فيما يبدو ترغبها فى
قصيدتها الأولى هذه على أن تستقر وتستكين ، وهذا يرجع - فيما نعتقد -
الى أنها نظمت القصيدة وهى فى قمة الحزن ، غير منتبهة الى ما فى هذا
من خطورة ، فالأحاسيس لم تستقر بعد فى أعماق اللاشعور ، ولم تتخسر
لتندفع بعد ذلك بقوة ، بدليل أنها فى القصيدة الثانية كانت أكثر
انطلاقا ، وأكثر اندفاعا ، وأكثر خصوبة .

مازالت الذكرى تفسج وراء احساسى الدفين
ان نمت ألحها تسير معى يجسدها العثين
تاوية القى بها الماضى الى شطى العوزين

(١١١) اجابة عن أسئلة وجهها اليها أحد طلبة الماجستير ص ١٨ .

(١١٢) ج ٢ ص ١٢٦ .

مصوبة بعروق احلامي الحبيسات الرنين

ان نمت المحيا فتصرخ لهفتي : هل ترجعين ؟ (١١٣)

او بمباراة اخرى كانت أكثر انطلاقا الى عالم نازك بموسيقاه ، وصوره ، ومعجم ألفاظه ، وتنسسه الى ما وراء الشعور ، فنكهة أسلوبها ظاهرة على الأبيات ، وان كانت لم تخرج في معانيها كثيرا عن القصيدة الأولى .

وأما أمها فيكفي أن نقول : انها أمها ، وأى اضافات بعد هذا انما هي زيادة في شدة التعلق بها وكيف لا تكون كذلك وهي معها - من دون أخواتها - على الدرب ، تقول الشعر ، وتنظمه ، وتنشره في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة « أم نزار الملائكة » ، كما تقوم بتوجيهها وتقويمها في بداية حياتها ، وان كانت كما تقول : كنت أناقشها مناقشة عنيدة ، ثم تعفيها من المسئوليات المنزلية اعفاء تاما فيساعدنها ذلك على التفرغ ، والتهيؤ لمستقبل أدبي وفكري خالص (١١٤) ، ولقد رحلت هي الأخرى في ظروف مأساوية عنيفة تحكى عنها في مذكراتها فتقول :

« وفي عام ١٩٥٣ حدث لي حادث هز حياتي الى أعماقها ، فقد مرضت والدتي مرضا مفاجئا شديدا ، وقرر الأطباء ضرورة اجراء عملية جراحية لها في لندن فورا ، ولم يكن في بيتنا من يستطيع السفر معها الى انكلترا سوى بسبب معرفتي للندن ، وحياتي فيها فترة ، وبسبب إتقاني للغة الانجليزية - وكان « نزار » قد سافر الى الولايات المتحدة للدراسة - كل هذا اضطرني الى أن اصحب أمي المريضة أشد المرض الى لندن على عجل ، والرعب مستول على ، فقد كنت خائفة في أعماقي من شيء رهيب سيقع لي لم أشخصه ، وقبل سفري بأسبوع حملت أنني أسير في شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ملسون ، وأبحث وأبحث وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتا ، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت ، وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات وخرجت منها محمولة على نقالة حيث أودعوها في عنبر الموتى بالمستشفى ريثما تتم اجراءات الدفن المقلدة ، وقد رأيته وهي تحضر في مشهد رهيب هز حياتي الى أعماقها ، وكان على أن أحضر مشاهد الجنازة والدفن وأنهض بأعبائها وهي أعمال لم أعتد القيام بشئها . وعلت الى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة ، مهزوزة النفس ، فقد كنت أحب أمي حبا شديدا لا مثيل له ، وما كنت أرى اخوتي وأقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلونني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي وأبكي وأبكي بكاء لا ينقطع

(١١٣) ج ٢ ص ٢٨٧ -

(١١٤) راجع لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ١ و ٢ -

نيلا ولا نهارا ، وسرعان ما لاح لى يروضح أننى مريضة ، فبادرت الى
مراجعة طبيب عالجنى بالحبوب المهدئة ، فتوقفت دموعى ، وإن بقى الحزن
يحصر فى حياتى حتى اليوم بعد احدى وعشرين سنة من وفاة والدتى
يرحمها الله ، وكانت حصيلتى الشعرية المباشرة بعد وفاة أمى قصيدة
سميتها « ثلاث مرات لأمى » استعملت فيها أسلوبا جديدا لم يسبقنى
إليه أحد ، وسرعان ماذاغت قصيدتى هذه ، واستقبلها الشعراء بحرارة
واعجاب بالفن (١١٥) .

وعندى أن نجاحها فى قصيدتها « ثلاث مرات لأمى » يرجع الى
اخفاؤها فى محاولات السيطرة على أحزانها ، وإلى اهتزاز نفسها ، وسيطرة
الخوف على أعصابها ، ثم الى محاولات التعايش مع المأساة بتسييسها ،
وهدهدتها ، واستلال مظاهر العنف منها ، ولذا تناولتها بهدوء ، وقامت
بتشخيص الحزن تماما ، فجعلت منه فى مرثيتها الأولى غلاما مرهفا ،
صافى الشعور . هادئا ، حزينا ، خجولا ، سابغا فى بحر أريج ، سارقا
أسرار الثلوج الى آخره - أى أنها أعطت له مواصفات مريجة ، كى تستطيع
أن تتعايش معه ، وتتهيا لاستقباله . بل وفرضت على غيرها كذلك أن
يتهبأوا لاستقباله ، والاحتفاء به ، قائلة بأسلوبها الحاسم :

افسحو الدرب له ، للقادِم الصافى الشعور ،

للقلام المرفف السابح فى بحر أريج ،

ذى الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

إنه جاء إلينا عابرا خصب الرود

إنه أهدأ من ماء القدير

فاحلروا أن تجرحوه بالضجيج

ومضيفة للمواصفات السابقة مواصفات أكثر اراحة ، وللتعريف به
تعريفات أكثر ابانة ، كإين يحيا ، وإين كوخه ، وكيف يقات ، كى يكون
استقباله طبيعيا ، ويكون التكشف عن استسلامها له فى النهاية طبيعيا
كذلك ، لأنها تريد أن تتعايش معه ، وأن توطن نفسها وغيرها على
ذلك ، فزيارته ستطول .

نحن هبانا له حبا وتقديسا ونجوى

وتهبانا للقياء عيونا وشفاها

وسنلقاه مصلين كما نلقى الها

وسنهديه انفجار الأدمع العذبة سلوى

• وسنحبوه اسى القوى والقوى وسنطيه عيونا وجياها • (١١٦)

بل وأكثر من هذا تريد أن تستل أحقادہ بتجميله ، والترحيب به
فى بقية المراثية •

وتفعل مثل ذلك فى المراثية الثانية ، وتضيف كشفا آخر عن هويته
كانه غير معروف •

انه حزنا المبى لقينسا د على غير موعد وانتظار
لم يزل هادنا خجولا كما كا ن وما زال غامق الاسرار
جانا دائما ارق من اللم ع وأحلى من رعدة الاوتار
ففرشنا له طريقا من الله فة والحب والدموع الفزار

كما تضيف وصفا هاما لاحقتائهم به ، واعزازهم له ، وغسلهم جبينه
بدموع صامتات عطشى تذوب حنانا ، وأخيرا تكشف عن السر ، انه ليس
كأى حزن ، لأنه حزن مرتبط بأعز ما كان وهو الأم ، فهو خطبها الأخير
الها •

انه خطبنا الأخير الى السر وة فيه من اسنا الف شىء
لم يزل هامسا لنا : « انها ما تت » على مسمع الشذى والضوء
ان فيه من وجهها ولما نى ها واشواقها بقية دفء
وهو احساسها يعود الينا مرعشا من كياننا كل جزء

إذا هو الخيط الممتد . وهو الصلة الوحيدة الى الطرف الثانى ، وهو
الأم •

ان فيه نهاية الطرف الثا نى لا هدم الردى من أماني (١١٧)

وإذا كانت السروة هى رمز الأم ، وكان الحزن هو خطبها الوحيد
الى السروة فإن الزهرة السوداء أخذت نفس الرمز فى المراثية الثالثة .
رعى أثر من قراءتها الأوروبية ، صاغتھا بأسلوبها الرشيق ، وحملتھا
معانى الحزن ، وشعور الفقد ، واحساس الضياع ما شاء لها كيانها
الريق أن يحتمل ، ثم أبرزتها فى نهاية القصيدة بعد أن كانت قد
حسنت فى أولها مأساة الضياع والفقد وأجلتها ، وجعلت منها مثار دعوى
بتصويرها الساذج البسيط •

كترنا الغال تركناه هنا
خفلات ثم اسرعنا اليه
والتسناه وراء التحنى
وعلى التل فلم نثر عليه

★★★

وسألنا عنه فى القابة ربوه
فاجابت انها قد نسيته
وهمنا باسمه فى سمع سروه
فتناست فى الدجى ما سمعته

★★★

غير أن الفجر حى فى ابتسام
وأرانا فى مكان الكثر زهره
نبئت سوداء فى لون الظلام
وسقاها دعنا لينا ونضره (١١٨)

عكذا جعلت من « ثلاث مرات لأمى » بحاولاتها تسييس المأساة
ومهدتها واستلال مظاهر العنف فيها ، ثم بتفتنها فى تشخيص الحزن
فى أكثر من صورة تعبيراً صادقاً عن الحزن ، ، وهذا هو السر فى انتشارها
والاعجاب بها .

على أن تسييسها بهذه الصورة النفسية لا الفنية قد اضر بها - أى
بالشاعرة - ضرراً شخصياً لما يحل من جوانب عاطفية تضعف من قدرتها
على مواجهة المأساة وعلى التصدى لها ، والاحاطة بها - فهذا بلا شك لين
فى مواجهتها ، ولذا طال أمدّها حتى ضاقت بها ، وبدلاً من أن كانت تغنى
للحزن فى « ثلاث مرات لأمى » ، مرجبة به ، موطنة نفسها على التعايش
معه ، أصبحت تغنى للآلم ، فى « خمس أغان للآلم » فى شجرة القمر ، بعد
ثلاث سنوات من الوفاة ، ضائعة به ، محاولة التخلص من آثامه وجرائره .

مهدي ليالينا الأسى والعرق

ساقى مآقينا كؤوس الأرق

ولكن هيهات ، فلقد أعطت له من نفسها منذ زمن طويل . وبالتعت

فى العطاء . ولم توقفه عند حد معين بعد وفاة أمها ، مما جعله ينسب أظافره
ومخالبه فى مشاعرها وأحاسيسها .

نحن وجدناه على دربنا
ذات صباح مطير
ونحن أعطناه من حبنا
ربة اشفاق وركنا صغير
ينبض فى قلبنا

★ ★ ★

فلم يعد يتركنا أو يغيب
عن دربنا مره
يتبعنا ملء الوجود الرقيب
ياليتنا لم نسقه قطره
ذاك الصباح الكئيب

فهى التى أطعمته من قبل ، واستنامت له ، ثم حاولت التخلص منه .
ولكن هيهات وقصيدها « خمس أغان للآلم » ما هى الا تصوير لهذا الصراع
الدائب بين محاولات التخلص منه ، والاخفاق فى هذه المحاولات .

امس اصطحبناه الى لبحج المياه
وهناك كسرناه بدنه فى موج البحيره
لم نبق منه آهة لم نبق عبره
ولقد حسبنا اننا عدنا بمنجى من آذاه
ما عاد يلقى الحزن فى سماتنا
أو يغيب الفصص المريرة خلف أغنياتنا

★ ★ ★

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة المبير
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار
ماذا توقعناه فيها ، غبطة ورضى قرير
لكنها انتفضت وسالت ادعما عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزونات النغم
أنا نعيك يا آلم .

إذا هى الوردات تأتينا عبر البحار من عمتها وأمها مقنعة ، دافئة
المبير ، فتصيب محاولاتها العقلانية بالانهيار ، وتجعل الآلم يظهر من

جديد ، وتدفع بها دفعا الى أن تحرق له البخور ، وتقدم القرايين حقيقة الى نهاية القصيدة ، لأنها ما عادت تستطيع الا أن تتمايش معه .

انا نحبك يا الم

بل وأن تدفعها الى أن تعود الى نفسها الأولى ، نعمة ان الألم هو مفجر الأحاسيس ، مانع المطاء ، خالق المبقرة .

أنت يا من كله أعطت لحونا وأغاني

يا دموعا تمنح الحكمة ، يا نبع معان

يا ثراء وخصوبة

يا حنانا قاسيا يا نعمة تقطر رحمه

نحن خياناتك في أحلامنا في كل نعمة

من أغانيات الكتيبة

وإذا كان الحزن غلاما مرعفا صافى الشعور فان الألم :

طلل « صغير » ناعم مستلهم العيون

تسكنه تهوية وربوة حنون

وان تبسمنا وغنينا له يتم (١١٩)

٦ - المشاركة في آلام الآخرين :

وقبل أن نفلسف نظرتها الى الآخرين نخص قصيدتها « الشهيد » من قراءة الموجة ببداية الحديث عن الآخرين ، لا للشهيد من منزلة سامية رفعه اليها الدين ، ومكانة عالية وضعت فيها الشاعرة استجابة لأوامر الدين ، واعتقادا منها بأن ذكرى الشهيد خالدة تتحدى الطغاة والجلادين . فالشهيد في قصيدتها مثال يرتقى الى عالم المنزل ، فهو يتلأأ في دجى الليل العميق ، رغم ما أهالوه على جثمانه من أدران حقدهم الدفين .

ويبدو أن الشاعرة وهي تنظم قصيدة « الشهيد » كانت مركزة على شهيد بعينه ، أراق الطغاة من بني قومها دمه ، ومنعها الخوف ، والتقية من أن تحده بسماته العينية ، فيصيبها من جراء ذلك شيء من أذى الجلادين ، والا فما معنى انهم قتلوه في دجى الليل العميق ، وراقوا دمه الصافى الكريم فوق أحجار الطريق ، وعقابيل الجريمة حملوا أعباءها طهر القدر ، وصباحا دفتوه ، وما معنى :

حسبوا الاعصار يلوى
ان تحلموه بستر او جدار
ورأوا أن يطفئوا ضوء النهار
غير أن المجد أقوى

وما معنى :

فليجتوا ان أرادوا
دونهم ٠٠ وليقتلوه ألف قتله
فقد تبعته أمواه دجله
وقرانا والحصار

فالقصيد تضح عينها على شهيد بعينه ، شهيد نائر ، وتضيف الى
ذلك تخليدها الحي لذكراه ، وتصويرها لاتباعه من جديد :

في أغانيها وفي صبر النخل
في خطي أغانيها في كل ميل
من أراضيها العاشق
(١٢٠)

وهي فوق ذلك تصوير لمودته أقوى مما كان في أرقى صورة .
وبأجمل نظم عرفه الأدب الحديث .

وقريبا من هذا المرتقى لا على مستوى الشهادة ، وإنما على مستوى
التضحية كرمز تأتي قصيدة « نحن وجميلة » من شجرة القمر ، وقد
تزامنت مأساتها مع انفجار ثورة ١٤ من يوليو (تموز) ١٩٥٨ العراقية ،
وكانت مشاعر العروبة ما تزال في قمة توهجها ، وكان الاستعمار الفرنسي
للجزائر ما يزال في قمة بطشه وحيجانه .

ولقد قام الاعلام العربي آنذاك بدوره الهائل في تصوير محنة
جميلة ، وشارك معه على الصعيد العالمي بعض من الفلاسفة والمفكرين
العالميين والفرنسيين بخاصة ، وكان لذلك دوى هائل خشيت معه الشاعرة
أن يقتصر الأمر على الدوى كما هي العادة ، وأن تظل جميلة حبيسة البطش
الفرنسي في الجزائر ، ولذا كان اندفاعها الحاد بمشاعرها القومية العربية
أولا ، وبمشاعرها الانسانية ثانيا ، فأشعبت العرب تهكما وسخرية ، بل
وأشعبت نفسها وغيرها من الشعراء كذلك في قصيدتها « نحن وجميلة » :

جميلة ! تبكين خلف المسافات ، خلف البلاد
وترخين شعرك كلك دمك فوق الوساد

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميله ؟
 أما منحوك اللحن السخيات والأغنيات ؟
 أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات ؟
 فقيم الموع اذن يا جميله ؟
 ونحن منعنا لوصف جراحك كل شفه
 وجرحنا الوصف . خدش أسماعنا الرهفه
 وأنت حملت القيود الثقيله
 وحين تحرقت عطشي الى كأس ماء
 خشدنا اللحن وقلنا سنسكتها بالفناء
 ونشدو لها في الليالي الطويله

ومن ثنايا التهمك كانت ملامح جميلة تتحدد بسماتها الخاصة في
 محنتها العصبية فتشرف عن مأساتها التي تثير المشاعر . لا على المستوى
 العربى وحده . بل وعلى المستوى العالمى كذلك ، كما تتحدد سلبية العرب ،
 واكتفاؤهم بالكلام . وترديد الأحاديث عن جميلة ، وتضحيات جميلة ،
 وكلاهما - أعنى المأساة ، وحديث العرب عنها بالكلام دون الأفعال - جراح
 مزدوحه لجميله ، هذا عن سوء نية ، وذاك في ابتسام وحسن طوية .

فيالجراح تعمق فيها نيوب فرنسا
 وجرح القرابة أعمق من كل جرح والى
 فواخجلتا من جراح جميله ؟ (١٢١)

ويسلمنا هذا المنطلق المثالي في تصور علاقاتها بالآخرين الى المنطلق
 الواقعى الذى يتعامل مع الآخرين كآخرين ، ولها مع هذا المنطلق فلسفة
 تناولتها قصيدتها « لكن أصدقاء » من شطايا ورماد ، ومع أنها قصيدة
 جامدة ، تعبيرا مسطح ومباشر الا أنها انسانية تدعو الى الصداقة عن
 غفيدة . وتعدد صورها في مجالاتها المتعددة فتقول :

لكن أصدقاء
 نحن والظالمون
 نحن والعزل المتعبون
 والذين يقال لهم « مجرمون »
 نحن والأشقياء
 نحن والتملون بغمر الرخا.

والذين ينعمون في القفر تحت السماء نحن والتهانون بلا ماوى

.. الى آخره . وتعلل لكل هذه الدقة من الصداقة ، وهذا الاتساع الذى يجمع في اطار الصداقة حتى بين المتناقضات تعليلا يتدافع عن أحاسيس يملأها الخوف ، ويدفع بها الى محاولات الاطمئنان والأمن . تجاوزا مع طبيعتها الأسبانية ، ونظراتها للتشائمة الى الحياة وإلى الوجود . وهى نظرات تدعو الى التضامن ، وإلى الصداقة ، كى تغلب الانسانية على مشاكل الحياة والوجود .

لنكن أصدقا
فى متاهات هذا الوجود الكثيب
حيث يمشى النمار ويحيا الفناء
فى زوايا الليال البقاء
حيث صوت الضحايا الرهيب
هازنا بالرجاء
... .. الى آخره

بل وتبشر بعودة القساة الى حظيرة الشعور ، ومحراب الندم ف :
الكف التى عرفت كيف تجبى النداء
وتحز رقاب الغليين والأبرياء
ستحس اختلاج الشعور
كلما لامست أصبعا أوجعا
..... الى آخره (١٢٢)

ومعنى هذا أن الصداقة عندها أساس هام للحياة الكريمة ، ولها مفهومها الكبير الذى تندرج تحته ألوان المروءات والتعاطف والحب الكبير . فإذا ما جرحت الصداقة بهذا المعنى لأى أمر كان ، أو أهملت من أية طائفة كانت ولتكن طائفة الأغنياء ، الذين وصل بهم الشبع والامتلاء الى التبلد كانت ثورتها عارمة ، وهذا هو ما فعلته فى قصيدتها « الى الصام الجديد » من قرارة الموجة ، التى صورت فيها هؤلاء الأغنياء بصورة الطيوف والأشباح التى ينكرها البشر ، ويفر منها الليل والماضى ويجهلها القدر ، وكان تحليلها فى قمة ثورتها لذلك هو نقصان الشعور ، الذى إنطقهم بهذه الأبيات التى تقول :

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لا حلم ، لا أشواق تشرق ، لا منى
أفاق أعيننا رماد
تلك البحيرات الرواكذ في الوجوه الصامتة
ولنا الجباه الساكنة
لا نبض فيها لا اققاد
نحن العراة من الشعور ، ذوو الشفاء الباهتة
الهاريون من الزمان الى العلم
الجاهلون أسي النعم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظل ينقصنا الشعور
لا ذكريات ،
نحيا ولا ندرى الحياة ،
نحيا ولا نشكو ، ونجهل ما البكاء ،
ما الموت ، ما الميلاد ، ما معنى السماء (١٢٣) •

وتستمر فتصيب جام غضبها على هؤلاء الأغنياء ، متبلدى الشعور
نصبه صورا موقعة على دفعات غضبها ، كأروع ما عرف الأدب الحديث
صورا وانفعالات •

وهنا يتدافع الوجه الآخر : وجه الضحايا ذوي الشعور ، الذين يدفع
بهم قسوة الطفلة ، الى كتمان الأحاسيس ، وواد الشعور ، ملتنا في ثورة
عارمة عن وجوده الكسير الحزين ، وذلك في قصيدتها « الراقصة
المذبوحة » من قراءة الموجة :

ارقصى مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتنسلى
اسأل الموتى الضحايا أن ينلموا
وارقصى أنت وغنى واطمئنى
أدموع ؟ أسكتى الدمع السخي
واعصرى من صرخة الجرح ابتساعا
أنفجار ؟ هذا الجرح وناما
فاتركيه واعبدي القيد المهينا (١٢٤)

والكلام للطفلة متبلدى الأحاسيس ، متبلدى الشعور ومع أن ، الراقصة

المذبذبة ، لم تصل الى ما وصلت اليه « الى العام الجديد » من حيوية التصوير ، وعنق الايقاع ، واندفاع الثورة ، الا انها تمثل بهذه المفارقة شيئا من تصويرها لمعاناة الآخرين ، بل انها من حيث سياقها الشعوري لا من حيث تاريخها الزمني بداية لتصوير شيء من معاناة الآخرين ، ونقول بداية ، لأنها تضرب في محيط التجريد ، وتبتعد عن تحديد الملامح الخاصة للراقصة المذبذبة ، والا فقصيدها « الكوليرا » من شطايا ورماد، التي كتبتها في سنة ١٩٤٧ سبقتها الى الوجود بعام كامل ، وهي لخصوصيتها أكثر دلالة على اتجاها المبكر للمشاركة في آلام الآخرين .

ومن هذه القصيدة « الكوليرا » تأخذ ملامح الآخرين ، وخصوصيات معاناتهم في الوضوح لتشف عن معان انسانية أعسق تأثرا ، وأكثر خصوصية .

تقول التساعرة عن هذه القصيدة ، وعن ظروف معاناتها لها : « وبعد صدور (عاشقة الليل) بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة ، وبدأنا نسمع الاذاعة تذكر أعداد الموتى يوميا ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت انفعالا شعريا ، وجلست أنظم قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد مغيرة القافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك ، وانتهيت من القصيدة ، وقرأتها وأحسست انها لم تعبر عما في نفسي ، وأن عواطفى مازالت متاجعة ، وأهملت القصيدة ، وقررت أن اعتبرها من شعري الخائب (الفاشل) وبعد أيام قليلة ارتفع عدد الموتى بالكوليرا الى ستمائة في اليوم ، فجلست ونظمت قصيدة شطرين ثانية ، أعبر فيها عن احساسى ، واخترت لها وزنا غير وزن القصيدة الأولى وغيرت أسلوب تقفيته طانة انها ستروى ظلما التعبير عن حزنى ، ولكنى حين انتهيت منها شعرت انها لم ترسم صورة احساسى المتأجج ، وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولى ، وأحسست أننى أحتاج الى أسلوب آخر أعبر به عن احساسى ، وجلست حزينة حائرة لا أدري كيف أستطيع التعبير عن مأساة « الكوليرا » التي تلتهم الملايين من الناس كل يوم .

وفي يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ أققت من النوم ، وتكاسلت في الفراش أستمع الى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى على حزن بالغ ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش ، وحملت دفترا وقلما ، وغادرت منزلنا الذى يموج بالحركة والضجيج يوم الجمعة ، وكان الى جوارنا بيت شامق يبنى وقد وصلوا الى سطح طابقه الثانى - وكان خاليا لأنه يوم عطلة العمل فجلست على اسياج واطىء ، وبدأت أنظم قصيدتي المروفة الآن (الكوليرا) وكنت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتى

كانت تحمل في الريف المصرى مكلسة في عربات تجرها الخيل ، فرحت
أكتب وأنا أتحمس صوت أقدام الخيل :

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

ولاحظت في سعادة بالغة إننى أعبر عن احساسى اروع تعبير بهذه
الاشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن نبت لى عجز الشطرين عن التعبير
عن مأساة « الكوليرا » ، ووجدتنى أروى ظمأ النطق فى كيانى وأنا أحتف :

الموت ، الموت ، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت (١٢٥)

وهكذا كان ملمسها ، وكان انفعالها بآسى الآخرين .

وقصيدة « الكوليرا » هي تجربتها الاولى فى الشعر الحر - كما
رايت . ولها فى دراسة هذا الجانب مكان آخر .

أما هنا ونحن نتتبع تيار مشاركتها فى آلام الآخرين فنرى أن أول
ما يلفت النظر فيها هو تلمسها لفزع الضحايا ، ومشاعر الرعب فى أجواء
يسيطر عليها الرعب - أعنى أجواء الفناء ، وأجواء الليل ، وما ينبعث فى
الليل من الأناث والصرخات والحزن ، وأجواء الفجر وما يضطرب فى
غبشته من خطى الباكين والمشييعين لعنرات الأموات ، وصرخات الطفل
المسكين الفاقد للأب والأم . وكانت بدايتها هكذا :

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الأناث

في عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق ، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ فى الظلمات

(١٢٥) لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ٣ و ٤ .

في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
للموت ، للموت ، للموت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

وثاني ما يلتفت النظر فيها هو تشخيصها لـ « الكوليرا » وكيف
استيقظ حقا يتدفق موتورا •

يصرخ مضطربا مجنونا
لا يسمع صوت الباكينا
في كل مكان خلف مغليه أصدا (١٢٦)

وثالثا ، هو تلك المفارقة التي سبقها الى معناها « طه حسين » في
الأيام ، وهي موت من هو أكثر تحديقا في الموت ، وأكثر جرأة عليه . موت
حفار القبور ، ومؤذن الجامع ، ومؤبين الميت •

وبعد « الكوليرا » تخطو في هذا الاتجاه الصحيح خطوات فتنتقل من
التجريد حيث « الراقصة المذبوحة » ومن التعميم حيث « الكوليرا » الى
التخصيص حيث « النائمة في الشارع » و « مربية امرأة لا قيمة لها »
و « غسلا للعار » وكلها في قرارة الموجة . وهي بذلك تحدد نماذجها
بملامح تشف عن خصوصياتها وعن ارتباط عواطفها بها . وهذا أدل على
العمادة ، وأروع في إثارة المشاعر ، بل وأكثر انطلاقا في الأجواء العالمية ،
لما يثير من مشاعر إنسانية مشاركة في نفس الأحاسيس ، ونفس المناظر .
أما « النائمة في الشارع » فلقد بلغ من توصيف المأساة فيها أن
حددت المكان والزمان والطقس وكل ما يهيئ ويساعد على تشكيل أجواء
المأساة منذ الكلمة الأولى التي تقول :

في الكرادة ، في ليلة لمطار
والظلمة سقف مد وستر ليس يزاح
اتصف الليل وملء الظلمة لمطار
..... الى آخره

ثم سلطت عليها - أي على النائمة في الشارع - الأضواء ، فأنارت
كروان الشجن ، ومخابيئ الاحساس ، وعوامل الشفقة على ما أخذ يكشف
عنه البرق من جسم صبية :

وقلت يلسعها سوط الريح التشرنيه
الاحدى عشرة ناطقة في خديها

في رقة هيكلها وبراة عينها
رفقت فوق رخام الأرصفة الثلجية
تعول حول كرامها ربح تشرينه
ضمت كفيها في جزع في اعيا
وتوسلت الأرض الرطبة دون غطاء
لا تغفو ، لا تغفل عن احوال الرعد
والحمى تلهب هيكلها ويد السهد •

الى آخر ما في القصيدة من ملامح المأساة ، وهذه الاضواء المكثفة
التي سلطتها عليها لتثير كوامن الاشجان هي بعينها ما أخذ عليها ، لما فيها
من مبالغة . وان كان هدفها الاثارة : الاحدى عشرة ، والتشرد ، والبرد ،
والجوع . وصفر السن ، والحمى ، والليل المرتضى ، والركن المقرر ،
والظلمة ، وشرقة بيت مهجور ، لأنها أسلمتها بطبيعتها الى علو النبرة ،
وجهارة الصوت ، واطهار الهدف في آخر القصيدة ما كانت في
غنى عنه :

ولن تشكو ؟ لا احد ينصت أو يعنى
البشرية لفظ لا يسكنه معنى

والناس قناع مصطنع اللون كلوب
خلف وداعته إختبأ الحقد المشبوب (١٢٧) •

اذ كان من المفروض أن تترك المأساة تشف عن معانيها وحدها ، دون
جهارة الصوت ، واطهار الهدف •

وأما « مرثية امرأة لا قيمة لها » فقد اعتمدت على الموازنة البارعة
بين موتها وحياتها . موتها الذي لم يحس به انسان ، ولم يلتفت اليه
أحد ، وهو من القسوة بحيث يكون التعبير عنه انتقاصا من مأساويته ولقد
برعت هي في التعبير عنه ، وهو يحسب لها حيث تقول :

ذهبت ولم يشجب لها خد ولم ترجف شفاه
لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى
لم ترتفع استار نافذة تسميل أسى وشجوا
لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه
الا بقية هيكل في الدرب ترعشه الذكر
نبأ تشر في الدروب فلم يجد ماوى صداه

فأوى الى النسيان في بعض العفر يرثي كآبته القمر •

هكذا كان موتها وحياتها التي لا بد أن تكون كذلك ، ومع أن الشاعرة لم تذكر شيئا عن حياتها الا أن خلفية الصورة ، أو الوجه الآخر من اللوحة ، وهو وجه الحياة الذي استمر بعد أن ذهبت المرأة ، قد حشد نماذج لا تخرج في قيمتها الانسانية ، ووضعها الاجتماعي عن قيمة المرأة الراحلة ، ووضعها الاجتماعي : بائنة الحليب ، والصيام و .

•• مواء قط جائع لم تبق منه سوى عظام

ومشاجرات البائعين ، وتراشق الصبيان بالأحجار في عرسى الطريق ، ومسارب الماء الملوث بالأزقة في الرياح •

تلهو بأبواب السطوح بلا رفيق في شبه نسيان عميق (١٢٨)

وكلها فيسا يبدو معادل لحياة المرأة الراحلة التي لا قيمة لها ، وبهذا يظهر براعة الموازنة بين حياتها وموتها •

وأما « غسلا للعار » فلكونها تعبيراً عن قضية ، وتصويراً لمأساة أخذت وسائل فنية مستمدة من حرارة الايمان بمدالة القضية ، وصلق الاحساس ببشاعة المأساة ، وجريمة التفرقة باسم الشرف والخلق والفضيلة بين الفتى والفتاة ، منها •

١ - التقاط عناصر الدراما ، وتسجيل المشهد بتسلسله المربع : فزع الفتاة • وحشجة الموت ، واستبدال مناظر الفناء بحيوية الصبا ، وطراوة الشباب ، ثم وبعد تنفيذ الجريمة تعود الحيوية الى الطبيعة والى الحياة دون ما التفات الى ما انتهت اليه الضحية الفتاة غسلا للعار :

« اماء ! » وحشجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم الطمون
والشعر المتموج عشش فيه الطين
« اماء ! » ولم يسمعه الا الجلاد
وغما سيجى الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادى والأمل الملتون
فتجيب المرجة والأزهار
وحلت عنا •• غسلا للعار

- ٢ - المفاخرة الآتية بين فلسفة الجلال ووحشيته ، واقتترافه لنفسه الجريمة التي أودت بحياة الفتاة في كثير من الميوعة والتبذل والاستهتار .
- ٣ - السرد اللامع لاستقطاب جوانب المأساة ، وتتبع أصدائها على السنة الفتيات والجارات ، والنخلات ، والأبواب الخشبية ، والأشجار كما يقوم السرد بعملية الشحن النفسية التي تختتم بها الأبيات :

« يا جارات الحارة ، يا فتيات القرية »
 « الغيز سنمجنه بنموع ماقينا »
 « ستقصي جدائلنا وسنسلخ ايدينا »
 « لتظل ثيابهم يبيض اللون نقيه »
 « لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفنة فالمدبه »
 « ترقبنا في قبضة والدنا واخيها »
 « وغدا من يدري أي قفار »
 « ستوارينا غسلنا للعار » (١٢٩)

- ٧ - العروبة :

هي والعروبة متلازمان ، وان كان التلازم في هذه المرحلة وفي المرحلة التي سبقتها بالقوة أكثر منه بالامكان وبالاقوال ، ذلك أن انشغالها بالحديث عن النفس ، واستبطان الذات قد شغلها عن هذا التلازم الا في القليل الذي سنعرض له في هذه الفقرة من الدراسة ، وهذا القليل يضرب في أعماقها ، الى أبعد مما يصل اليه التتبع في مسارب الشعور والوجدان ، ذلك أنها نشأت في أحضان العروبة في بغداد ، وأجبت العربية لفنة العروبة ، وبدأت النظم بعاميئتها وعمرها سبع سنوات ، وتوشفت أصولها وقواعدها على يد والدها مدرس النحو في ثانويات بغداد ، وعرفت شعرها أول ما عرفته على يد أمها وحبيبته أم نزار ، ثم أكلت دراستها في قسم اللغة العربية بكلية المعلمين العالية في بغداد .

وهذه كلها موجهاة لها أثرها في تميق مشاعر العروبة ، وتغلغلها في مسارب الوجدان ، فإذا ما أضفنا إليها ما كان في وطنها العراق من انتفاضات تمثلت في ثورة رشيد عالي الكيلاني ١٩٤١ ، وثورة ١٤ من يوليو تموز ١٩٥٨ ، وما كان في وطنها العربي على اتساع ملأه من انتفاضات كذلك ، وثورات ابتداء من حرب فلسطين ١٩٤٨ ، وثورة مصر ١٩٥٢ ، ومعركة العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ ، وأضفنا أن بعض هذه

الانتفاضات هشت له ، وفرحت به ، وانتفض كيانه من أجله ، وبعضها الآخر انقلب زفرات وحسرات ، لأدركنا مدى تغفل العروبة في مشاعرها ، وأعماق رؤاها ، تقول نازك عن ثورة رشيد عالي الكيلاني على نوري السعيد ، وعبد الله ، والانجليز ، « وكنت أتفجر حماسة لتلك الثورة ، ونظمت حولها القصائد المتحمسة التي لم أنشر منها أي شيء ، فسرعان ما انتصر الحكم البولييسي في العراق ، ودخل عبد الله على دبابات الجيش البريطاني ، ونصبت المشائق للأحرار ، ولم يعد في العراق من يستطيع التنفس ، ولكننا أنا وأمي استمررنا ننظم القصائد الثائرة سرا ، ونطويها في دفاترنا الحزينة (١٣٠) » .

وبين ثورة رشيد عالي الكيلاني ١٩٤١ ، وثورة ١٤ من يوليو تموز ١٩٥٨ زمن يكفي بأحداثه ، وجبروت حكمه في أن يزيد من الضغوط على أحرار بغداد ويزيد ، ولذا كان انفجار الثورة ، وإعلان الجمهورية في العراق هائلا عبرت عنه في قصيدتها العالية النبرة « تحية للجمهورية العراقية » التي بدأتها بهذه الأبيات :

فرح الأيتام بضمة حب أبويه

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلبس نسائم ثلجية

فرح الظلمات بنبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية

وغير خاف ما في الأبيات من الفاظ لها دلالات على سنوات الكبت والضياع والحرمان وتستمر فتتحدث عن الجمهورية الوليدة حديث الحب والغزل والعطف والخوف .

جمهوريةتنا ، طفلتنا الجللى العيثن

مولودتنا السمراء الباسمة الشفتين

سنوسدها في أذرعتنا ومآقينا

منغلديها بالغانينا

ثم تنعطف الى الماضي فتحكي عنه : عن مشاعره ، وأشواقه ، وأحداثه ، وربما ينتسب الشهيد الى هذه الفترة الحالكة السواد ، كما تحكي عن الحاضر وآماله ، وتأتي بالصورة بعد الصورة في أسلوب يكاد من نشوته يرقص ، رغم اختلاف توزيعاته ، وعدم اتباعها لنظام واحد .

وما ان نكاد القصيدة تنتهى حتى يمن لها خاطر الخوف ، والحرس على الثورة فتلفت النظر الى قوى التمييز فى المنطقة : الأمريكان والصهاينة :

السوق صحا يا ورد حذار من تقيته الصهيونية ومخالبه الأمريكـيـه (١٣١)

ويصدق الحدس ولكن فى الاتجاه المضاد لأمريكا ، اتجهاء روسيا ، فينحرف عبد الكريم قاسم بالثورة الى الشيوعية ، ويقبض على رفيق العرب عبد السلام عارف ، وتفزع الشاعرة فتهدى اليه فى معتقله ورده . وتتساءل على لسان العروبة صوتها محزون أين أضعنناه ؟ ، وعلى لسان الرافدين : ولماذا سنسجنه ، أى ذنب جناه ؟ وتكون اجابتها عن السؤال الأول بسؤال آخر تشى نغماته بالاستنكار .

هل نقول لها اننا قد رميناه
فى ظلام السجون ؟
وعن السؤال الثانى بسؤال آخر كذلك :

هل نقول لها انه يا شواطي، كان
عربي الشفاه ؟
وتصور استنكار الملايين ، وقوى الطبيعة لهذا العمل المشين (١٣٢) .
ثم تأخذ فتهاجم الشيوعية فى « ثلاث اغان شيوعية » فتحكى عن الجستايو ، وتستخدّم مصطلح الرفيق ، وتصور عملية التجسس ، واتهام النعالة قائلة بأسلوبها المتحكم الساخر العميق :

اذا نزل الليل هذى الروابي فقم يا رفيق
نراقبه من ثقب الدجى فى السكون العميق
لعل الظلام يعد مؤامرة فى الخفاء
ويجبكها مع ضوء النجوم وصمت المساء
فهذى الروابي وذاك الطريق
وهذا الدجى كلهم عملاء

★★★

وسوف نفتش حتى الأريج وحتى الطر
تقلب حتى خيوط الضياء ولون الزهر
ونفضح ما دبّرت كل جاسوسة زنبقه
وما روجته العصفير بالرقص والزقزقه
وانا لنعلم أن القمر
تأمر فلتنصب للشنقة

وتصب كل ما في نفسها من حقد على هذه العمالة الرخيصة ، وهذا الجرم المستبشع الذي كان يحدث في العراق مصورة انكاس ذلك على قوى الطبيعة ، ومظاهر الجمال ، وتستخلص حسن التميل فتجعل من شقائق النعمان صديقة للشيوعيين ، لأنها مترعة بدم الأحرار فهي معهم على الدرب وتمطرها بتحاياهم ، ومشاعرهم الطيبة ، فهم معها على الدرب ، درب الدماء الحمراء .

وتنتهى القصيدة بالأغنية الثالثة التى تصور انبعاث الشهيد بقواه الخارقة . ليكتسح هذا الفناء المقرز المشين :

ثم ماذا ؟ أصبح الدرب أعاصير وقصفا
الغلام الأرعن الغادر قد أصبح الفا
هبطوا لم أدد من أين : صبايا وشبابا
أوجه أسقيت السمرة والشمس شرابا
بدلوا امنى شكوكا ومحاذير وخوفا
وتهادى حلمى الأحمر للأرض ترابا
لا عنا تسعين مليون محيا
عربيا عربيا عربيا (١٣٣) .

وهكذا كانت مشاعرها تجاه وطنها الأم ، وما مر به من أحداث .
فماذا كانت مشاعرها تجاه وطنها العروبة ؟

لقد عشقت فكرة العروبة ، ونادت بها ، ولكن بعد أن كانت الفكرة قد ملأت الأرجاء ودخلت تجربة الممارسة فى الوحدة الثنائية بين مصر وسوريا ، وتجربة الفشل فى الانفصال ، ثم تجربة المراوغة فيما يقال له الوحدة الثلاثية بين مصر وسوريا والعراق .

وكانت فى كل هذه التجارب منبهة ، تحلم بالأمل ، وتغنى له .
وقد بدأ غناؤها طبيعيا باستثارتها لقوى الماضى ، وأحاسيس العروبة ، وبجعلها من ديار يعرب فى قلب الجزيرة العربية المرنكز والأساس ، ثم لتلبسها بشاعر عربية صادقة ، وبخيال عربى قح ينبعث من الماضى فيثير مواته ويجعل منه عدة وزادا وقوة ، ثم لتمايرها الرصينة ، المثيرة لمبق الماضى ، والمناسبة لعظمة الموضوع وجلال الهدف ، وذلك فى قصيدتها « أغنية للأطلال العربية » من شجرة القمر ، التى بدأتها بقولها :

من الجزع من قلب سقط اللوى
وودادى القمار ويرقه فهمد

ومن ربيع نعيم عفته الريح
واقفر من أهله وتبند
ومن ظلل في الجزيرة الخوى
ومازال منبع عطر وعسجد
تمالت هتافات ماضى عريق
يعيش الغلود بجفن مسهد

ومن هتافات هذا الماضى العريق كانت سرحاتها اليه ، حيث الشعر
عربي القوافي ، وحيث الرمال مطرة الشذى ، وحيث الظباء سرحن قديما ،
وحيث الطلول ، وحيث اللمن ، وحيث كل أمجاد هذا الماضى
الظاهر النقى ، ثم كانت صدمتها فيه حينما وجدتهم ، وقد اراقوا جماله
ودنسوا معاله ، وحطوا على رمله « تل ايب » مما أسار أساه ، وجزعه
وأحزانه ، وأصاب دياره بالصمت الرهيب ، فهي تستعجم وتفرق في
صمتها لا تحيب .

فان تيبك ، تسيبك جدرانها
يرد عليك السكون الرهيب

احتجاجا منها على أسي الحاضر ، وسلبات ابنائه :

ويصعد في الليل همس كئيب
تتردده اللمن الماحله
تفله كبرياء الطلول
وعزة أحجارها اللابله
ويثقله رجح خلو القوا
قل في رمل تلك الربى القاحله
متى يا زمان تعود الحياة
الينا وتطلق القائله ؟ (١٣٤)

وتساعد الأحداث المتتالية السريعة على الإجابة على هذا السؤال ،
وعلى تحقيق الأمنية ، وتنصيد الشاعرة صبيحة « جمال » : لقد دقت ساعة
العمل الثوري ، فتكون قصيدتها « ثلاث أغنيات عربية » من شجرة القمر ،

(١٣٤) ج ٢ ص ٤٦٩ - لا شك أن الشاعرة كانت تحرب طائفات ابداعها في هذه
القصيدة على أساليب القدماء ، ربما كرد فعل شعوري لاتهم متوهم بأنها لا تحسن ذلك ،
وقد فعل هذا عبد الحليم حافظ في أحد أفلامه ، كما فعل في الاتجاه المضاد المغرب محمّد
عبد المطلب حينما غنى « موقف تحد على أحدث آلات مصر ، وحركات الجسم الموسيقية » .

ترديدا لهذه الصيحة ، وتسجيلا حيا لصداها ، وما يكتنفها ويحيط بها من
آمال ومخاطر وآلام .

دقت الساعة في أرض بلادى العربية
جنگلت ، ضجعت ، ودوت ملء وديان قصيه
غفلت عبر بساتين النخيل العنبريه
وتلوت في صحار وسخت كالأبدية
دقت الساعة واهتزت لها سمر الصحارى
وارتوت يد عطاش لانبلاج ، لانفجار

وترديدا هذا لهذه الصيحة انما كان صوتا من أصوات كثيرة تدوى
في الساحة ، وتؤذن بانبلاج فجر جديد ، وتهيب بالملايين أن يفيقوا من
الكرى ، وأن يهبوا من الركود ، غير أن خاطر الخوف الفطرى فيها سرعان
ما أخذ يسب إليها فاذا بها تصور في الأغنية الثانية من ثلاث أغنيات عربية
- اللصوص وقد أتوا يسلبون الفجر ، ويسرقون اليقظة :

انه الليل كل الحـمـود غرقت في ملى غيبه
بد ياجيه لف الوجـود ايها العربي انتبه

'ترى آكان الفجر كاذبا في الأغنية السابقة ؟ أم أن كثافة اللصوص ،
ومؤامرات الخونة ، وخطى الأعداء قد أعادت الظلمة ، وحجبت النور ؟
أم أن توهجات الشاعرة بكل هذا وحرصها وخوفها جعل أمام عينيها
غشاوة فما ترى النور ؟ أم أنها المبالغة في التحوط والاثارة حتى ينتبه
العرب فلا يؤخفون على غره ؟ أم لكل هذه الاعتبارات كانت هذه الأغنية
الثانية - اللصوص ؟ يبدو أن الواقع كان كذلك بدليل تصويرها « للنسر
المطمون » في الأغنية التالية :

حيث التخييل الساق الزدهى	حيث الصحارى المحرقات الرمال
حيث الينابيع وكلماتها	تقطر شهنا وتغلى التلال
وحيث أغنيات أنهارنا	تشلو بها شفاه الشمال ..
هناك القى طائر ظله	ضخما ، ألها تحدى للحال
جنعا مبسوطا فوق الملى	من الخليج للمحيط السحيق
في كبرياء الريش تحيلاذى	واعمر يقظى ومجد عريق
الام فوق الأرض لا يرتقى	نحو الأعلى في الفضاء الطليق
واللانهايات تنادى وفي	نناها همس الغلود العميق

★★★

في قلبه النابض قد أغمدوا رمحا غليظ الغد خشن الشفاء

اذن هو التآمر - كما كانت تتوقع - وهو الفدر ، وهو الطعن ، وهو العدوان ، ولكن مهما كان ذلك فان في قوة الجناحين المبسوطين من الخليج الى المحيط ، وفي ثبات السيطرة ، وكبرياء الريش ، وشموخ النسر الذي أغمدوا في قلبه رمحا غليظ الحد خشن الشفاء ما يود كيدهم ، فهذا النسر بعظمته وشموخه يقضى الثرى :

والورد يستنبت من دمائه

يا ربح اسرائيل مهما ارتوى من جنحه من روجه من مناه
يبقى ثرانا عريبى الشلى والفضو ، يبقى عريبى المياه (١٣٥)

وهذه الأغنية المثلثة الأجزاء يبدو أنها كتبت في فترة المدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ ، فهي بدون تاريخ ، فكلمة جمال قيلت قبل المدوان ، وإن كانت ليست هي السبب المباشر في المدوان ، وعلى أثرها تلبست الفيوم ، وكان المدوان .

ثم اندحر المدوان الثلاثي عن مصر ، وكانت أولى بركانه هي الوحدة المنفعلة المتسرعة بين مصر وسورية ، ولقد عشت لها الشاعرة كما عشت لها كل العرب ، غير أنها لم تستمر وكان الانفصال ، ثم كانت المباحثات المراوغة فيما يقال له الوحدة الثلاثية بين مصر وسورية والعراق ، وكانت قصيدتها « حدود الرجاء » من شجرة القمر ، في انتظار اعلان هذه الوحدة الثلاثية سنة ١٩٦٣ . وحدود الرجاء قصيدة لم تخرج معانيها كثيرا عما تضمنه العنوان « حدود الرجاء » :

كنا نراها في ضباب الكرى ملفوفة الهيكل بالاستحيل
كنا شفاه عشتت وانتظت وكان مرآها يروى الفيل
كنا . . وكانت الأحلام

وتستمر فتحكي عن رحلة الوحدة ، وعن ضحاياها ، وعن أحلام العرب بها ، وأغانيهم لها ، وعن تالئها السرابي ، وحاجتهم اليها . وعدم قدرتهم على العيش بدونها ، وعن ، وعن

واليوم حشان الفجر يا لمتى فتحن قاربنا حدود الرجاء
تالاهما تبسلو وراء الذي مفرقة في غمرة من ضياء
الوحدة الكبرى دنا ركبها منا فيا بشرى الشفاء الظلم
يا فرحة السارين تحت الدجى قد لاحت النار وحان اللقاء (١٣٦)

(١٣٥) راجع القصيدة ج ٢ ص ٤٦٦ وما بعدها .

(١٣٦) ج ٢ ص ٥١٧ .

فاذا ما اعلنت الوحدة الثلاثية بالفعل من القاهرة في ١٧ من نيسان ١٩٦٣ كانت قصيدتها « الوحدة العربية » من شجرة القمر :

يا صميم الدجى الذى أسدل الست سر على بيدنا الرحاب النقيه
يا جراح التقسيم ، يا عار اسرا ثيل في جبهة الصغارى الايه

★★★

يا قبورا تضم قتل عطاشا فوق أرض الجزائر العبرىه

★★★

استيقى من الكرى ان فجرا فلذ اطلت أضواؤه الزنبيقه
وهى كما ترى اثاره لكل عوامل الشر والخير التى تصارعت فى
المنطقة ، ودعوة هذه العوامل الى الافاقه لتشهد الفجر ، وتسجل الفرحة ،
وتأخذ كل منها بنصيب يعود عليها اما بالكمد ، واما بالسرور والبهجة .
اما الشاعرة فتستمر من منطلق الفرحة تحكى عن الماضى ، وعما كان فى
الماضى من أحلام الوحدة :

كم حلمنا بوحدة العرب الكبير ي وهما بفجرها الوفاء
كم شدمونا بها ، عروبتنا ظم لى اليها تظل دون ارتواء
ورأينا ديارنا مزقنا ذا هية الرمل ، فى يد الأعداء

★★★

كما تحكى عن لحظات النشوة ، وغمرات السعادة باعلان هذه
الوحدة .

ثم جاء الضياء والفجر فجر عنبرى الشعاع عبر الغضاء (١٣٧)
وتسجل لقاءات بغداد ببصر بدمشق ، وتفتى للوحدة .

دراسة فنية

الأسلوب

ما رأيت شاعرا يستطيع أن يوظف موسيقى شعره التي تفتسد أحيانا على نظام الفقرات ، وأحيانا على تشكيلات الموشحات من حيث الجمع بين التام ، والمجزوء والمتطور . والمنهوك . ولا أن يوظف توزيع قوافيه من حيث التوافق ، أو التناظر والتقابل - أن يوظف كل ذلك في انتقاء ألفاظه . واختبار صوره ، ولا أن يوظف بالتالي الألفاظ والصور في اثراء موسيقاه ، مثلما رأيت ذلك في شعر نازك الملائكة ، فهذا التجاوب بين الموسيقى والأسلوب ، وبين الموسيقى والمضمون ظاهر لا يحتاج الى توضيح ، وعلى من يريد التأكد من هذه الملاحظة أن يرجع الى شعر هذه المرحلة ، وما علينا لأجل هذه الظاهرة الا أن نضرب بعض الأمثلة فهي أكثر من أن تحصى ، ثم نترك للدارس عملية التقصى بالرجوع الى الديوان .

وقد وقع اختيارنا على فقرات من نصوص ثلاثة هـ « الشهيد » ،
« تحية للجمهورية العراقية » ، « وردة لعبد السلام » من شجرة القمر .

ففي « الشهيد » التي تبدأ هكذا :

في دجى الليل العميق

واسمه النشوان القوه هشيما

وارثوا منه الصافي الكريما

فوق احجار الطريق (١)

نجد من توزيع الموسيقى بين المنهوك في مطلع الفقرة وقفلها ،
والمجزوء فيما بين المطلع والقفل ، ومن توزيع القافية ما يعمل بحسب
على اكتناز العبارة ، وعلى اختيار الالفاظ بعناية ، وتشذيبها ، وتقصى
ملاحق الشهيد ، بل وعلى تحديد زمان الجريمة ومكانها ، ومكانة الشهيد
وانفعالاته ، كما نجد من اختيار الالفاظ بنفس العناية لتناسب مع جو
القصيدة ما يملؤها بالانفعال الذي يثرى بالتالى موسيقى القصيدة ،
ويعشق من رنين القافية .

وفى « تحية للجمهورية العراقية » التى تبدأ هكذا :

فرح الأيتام بشعبه حب أبويه

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلمس نسائم للعبه

فرح الظلمات يشبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية (٢)

نجد ضجيج آلات موسيقية نحاسية تنسجم مع جلجلة الفرحة باعلان
الجمهورية العراقية ، ممثلة فى القافية مركز الايقاع التى تتجاوب مع
فوافى داخلية انفجارية كما تتجاوب كذلك مع أصوات القصيدة الانفجارية ،
ومخارجها الجهرية القوية ، مما يحدث هذا التلازم المشار اليه آنفا بين
الموسيقى والاسلوب ، وبين الموسيقى والمضمون .

وفى « وردة لعبد السلام » التى تبدأ هكذا :

فى جدولنا فى شفاء روايينا ربية وظلام

وسؤال تحرق ملء الحانينا : أين عبد السلام ؟ (٣)

نجد شطرة طويلة عالية النبرة مشحونة بصدى الاحتجاج على اعتقال
عبد السلام عارف ، وشطرة قصيرة تحمل الصدى الماكس ، والواقع
المر ، والنبرة المنكمرة ، والرد الحزين ، وهذا بلا شك من حسن ابداع
الشاعرة فى توظيف الموسيقى فى اثراء جوانب العمل الأدبى ، وحسن
إبداعها فى توظيف اللفظة فى اثراء الموسيقى ، وفى التجاوب البناء بين
هذين العنصرين : الموسيقى والبناء .

(٢) ج ٢ ص ٢٤٩ .

(١) ج ٢ ص ٢٣٨ .

(٣) ج ٢ ص ٤٧٩ .

وما رأيت شاعرا يستطيع أن يتتبع ملامح انفعالاته ، وأن يقوم على إبرازها ، وتبين خلجاتها حتى لكانما فكرة الوعي بأبعاد التجربة صادقة حتى في اختيار الألفاظ ، وبناء المضمون ، وإبرازه في صورته المثالية التي لا يمكن أن يكون إلا بها مثلما رأيت ذلك في شعر نازك الملائكة ، والأمثلة على ذلك أيضا أكثر من أن تحصى . فلقد نجحت الشاعرة في تصوير الوهم ، وتجسيم ملامحه بنفى كل ما عداه ، أو ما يطمس شيئا من هذه الملامح في قصيدتها « غنما انبعت الماضي » من شطايا ورماد (٤) ، كما نجحت في ذات القصيدة في تصوير الضياع ، وخراب العمر ، وبشاعة الذكرى على أحاسيسها وانفعالاتها .

ونجحت كذلك في تصوير ركود النفس ، وظلام الروح ، ونلاشيتها في ظلام الليل في قصيدتها « غرباء » من شطايا ورماد (٥) . كما نجحت في تصوير تلاشيها هي - أعني التساعرة - في هذه المرة وتحولها إلى الوهم ، وإلى الضياع ، وإلى السراب بنفس الأسلوب ، أعني بنفى كل ما يطمس شيئا من هذه الملامح المتلاشية حيث أصبحنا وهما لا لونا ، لا صوت ، لا شكلا .

لا لفظ لا ظلا

سراب لا شيئين ، لا معنى

وذلك في قصيدتها « عروق خامدة » من شطايا ورماد (٦) .

كما نجحت في تصوير الأحاسيس المهومة ، والمشاعر الغامضة المخدرة وهي تنبثق من الخمود والفراغ ، والخواء ، والخدر بأسماليه التفرغ والامتلاء في قصيدتها « ذكريات » من نفس الديوان (٧) ، ونجحت كذلك في تصوير مشاعر القلق والخوف في « خائفة من قرارة الموجة » (٨) . « وفي أول الطريق » من نفس الديوان (٩) وفي تصوير أحاسيس التوجس في « لتفترق » (١٠) وفي « لعنة الزمن » من نفس الديوان (١١) ، وفي تصوير الاحساس بالزمن وجسيمه في « الشخص الثاني » من شطايا ورماد (١٢) ، وفي تصوير البفض لحبيبها التي اكتشفت أنها قتلت نفسها عندما قتلته في « غنما قتلت حبي » من قرارة الموجة (١٣) ، وفي تصوير الامتلاء بأحاسيسه المهومة البعثة في الزائر الذي لم يحن .

(٥) ج ٢ ص ١١٦

(٦) ج ٢ ص ١٧١

(٧) ج ٢ ص ٢٢٩

(٨) ج ٢ ص ٢١٢

(٩) ج ٢ ص ٢٣٩

(٤) ج ٢ ص ٥٤

(٦) ج ٢ ص ٦٤

(٨) ج ٢ ص ٤٠٠

(١٠) ج ٢ ص ٢٨٤

(١٢) ج ٢ ص ١٣٦

من نفس الديوان (١٤) ، وغيرها وغيرها •

فإذا ما أضفنا إلى إبداعها في هذه الملامح المهمة إبداعها في تصوير
عالم « اليوتوبيا » في قصائدها « يوتوبيا الضائعة » (١٥) « يوتوبيا في
الجبال » (١٦) من شطايا ورماد و « دعوة إلى الأحلام » (١٧) ، وإلى
« أختي سها » (١٨) « والرحيل » (١٩) من قرار الموجة و « شجرة
القمر » (٢٠) من شجرة القمر . تكشف لنا قدرات الشاعر الهائلة
على تتبع الخلجات الدقيقة ، والعوالم الرائعة بأحكام ، واقتدار ، وتفرد ،
وذلك بوسائل أكسبتها طول الدربة ، وحرارة العاطفة ، وتجرد الهدف .
وصدق الاتجاه ما تميزت به من غنى وخصوصية •

وأول هذه الوسائل اختيار اللفظة المتجاوبة مع إيقاعات القصيدة
وأجوانها المثارة بدقة ، ساعدت عليها ما تميزت به أغلب القصائد من
تشكيلات الموشحات ، ونظام الفقرات ، كما بينا ، ثم بناء العبارة من هذه
الألفاظ المتجاوبة هي الأخرى مع دقاتها العاطفية ، وعلاقاتها اللفظية ،
وتنغمساتها الموسيقية ، ثم بناء القصيدة من هذه العبارات المتجاوبة بالتالي
مع أطرها اللفظية ، وعباراتها وموسيقاها ، فقصيدتها في هذه المرحلة
وبخاصة العمودية ذات الأوزان التقليدية ، والقوافي الملزمة بتشكيلها
الخاص من أغنى القصائد المعاصرة بالنظم الأسر ، والبناء الرائع ، والتصميم
المحكم •

هذا وقد تقوم قصائد كاملة على لبناتها المجردة ، دون أن تلجأ إلى
كثير من الصور ، بل قد لا تلجأ إليها أصلاً كما في قصائد السطوح
« كبرياء » (٢١) و « صراع » (٢٢) و « جحود » (٢٣) و « الجرح
الفاضب » (٢٤) و « الغاز » (٢٥) و « أنا » (٢٦) و « تهم » (٢٧) ،
وقصائد اليقظة العقلية في « جبال الشمال » (٢٨) ، « لنكن أصدقاء » (٢٩) ،
« يوتوبيا في الجبال » (٣٠) ، وكلها من شطايا ورماد طريق العودة (٣١) ،

• (١٤) ج ٢ ص ٢٢٩	• (١٥) ج ٢ ص ٢٥
• (١٦) ج ٢ ص ١٥٢	• (١٧) ج ٢ ص ٢٣٦
• (١٨) ج ٢ ص ٢٩٩	• (١٩) ج ٢ ص ٢٥٧
• (٢٠) ج ٢ ص ٤٢٥	• (٢١) ج ٢ ص ٢٨
• (٢٢) ج ٢ ص ٤٨	• (٢٣) ج ٢ ص ٥٨
• (٢٤) ج ٢ ص ٦٧	• (٢٥) ج ٢ ص ٩٦
• (٢٦) ج ٢ ص ١١٢	• (٢٧) ج ٢ ص ١٧٦
• (٢٨) ج ٢ ص ١٢٤	• (٢٩) ج ٢ ص ١٤١
• (٣٠) ج ٢ ص ١٥٢	• (٣١) ج ٢ ص ٢٥٢

نحن اذن أعددنا (٣٢) ، الأرض المحببة (٣٣) ، الخيبة (٣٤) وكلها من
قرارة الموجة .

وهذه القصائد - دون شك - أقل في مستواها الفني من تلك التي
ترتكز على الصور ، وتتدافع من عوالمها المجهولة .

وان كان هذا الحكم ليس على اطلاقه ، فهناك الى جانبه اقتدارها
الهائل على تشكيل لوحات رائعة تعتمد على عينها اللاقطة وحدها كما في
« مر القطار » (٣٥) من شطايا ورماد ، التي تستعرض بها في اطار
لوحات برناسية متعددة انطلاق القطار في الليل ، والمسافرين ، والمحطة ،
والخفير ، وتتابع من خلالها جوانب المناظر ، وزواياها الهامة ، مستعينة
بأمثال ، آتخيل ، وأنصور ، دون أن تلجأ الى المجاز بأنواعه ، أو أن
نضفي عليها شيئا من شعورها مع أنها في النهاية تتسامل عن شاعرها ،
رمتي يمود ، ومتى يجيء به القطار .

وكما في « توارينغ قديمة وجديدة » (٣٦) من شطايا ورماد ، التي
رصدت على اللوحة وكأنها متحف عاديات لأشلاء بشعة متناثرة لما عرفت
بتجربة الحب ، فيها - أي الشاعرة - قدرة محايدة على رصد مناظر
الخراب والفناء ، والمعجز ، والتسلل ، وكل ما يمت الى خواء الجباه ،
والعبون ، والشقاء ، والأمس ، والزمان ، والمستقبل .

فهاتان القصيدتان المعتبدتان على اللوحات البرناسية أكثر مهارة
وفنية من بعض القصائد التي كونت هياكلها من عناصر الواقع ، واندفعت
وراء عواطفها لتغذي هذه العناصر ببعض الصور الجزئية على أمل أن تثير
متشاعر متماثلة كما في قصيدتها « النائمة في الشارع » (٣٧) ، « ومرتبة
امرأة لا قيمة لها » (٣٨) من قرارة الموجة .

على أنه لا ينبغي لنا أن نبالغ كذلك فنقوم بموازنات متعددة لتدلل
على روعة هذه اللوحات البرناسية وحدها ، متجاهلين قدرات الشاعرة
وتوافرها ، على ابتكار كم هائل من الصور الرائعة التي أثرت بها آفاق
الشعر المعاصر مما يستحق دراسة محايدة .

وهذه الدراسة المحايدة ليس من مهمتها ، فيما أرى - أن تقوم

• (٣٣) ج ٢ ص ٢٧٧ .

• (٣٥) ج ٢ ص ٥٨ .

• (٣٧) ج ٢ ص ٢٧١ .

• (٣٢) ج ٢ ص ٢٦٢ .

• (٣٤) ج ٢ ص ٣٦١ .

• (٣٦) ج ٢ ص ٤٥ .

• (٣٨) ج ٢ ص ٢٧٥ .

يقصص الصور الجزئية المرتكزة على التشبيه والاستعارة كما في قصيدتها
« أجراس سوداء » من شظايا ورماد ، التي تبدوها هكذا .

لنمت فالحياة جفت وهذه الـ أكؤس الفارغات تسخر منا
وغيوم الدهول في أعين الأيـ سام عادت أجلى وأعمق لونا
وسكون الحياة في جسد الأحـ لام لم يبق قط للعيش معنى
وفراغ الآهات البت أنا قد فرغنا من دورنا وانتهينا (٣٩)

فهي أكثر من أن تحصى ، ولكننا يمكن أن نقسم الصورة بصفة
عامة الى قسمين : صورة مكفهرة عابسة ، وأخرى مطمئنة باسمية ، والأولى
تستمد عناصرها من الران الذي تكثف فطفي على أحاسيسها فكانها تحمل
عبه مثاث السنين من مشاعرها العابسة اليايسة .

والثانية تستمد عناصرها من روحها المطمئنة ، وعوالمها السعيدة ،
التي رأيناها كثيرا ما كانت تزاحم حياتها المتشائمة العابسة .

كما يمكن أن نتتبع كلتا الصورتين ، وأن نستعرض نماذجها ، وأن
نتبين ما فيهما من تضادة ، وقدرة على نقل المشاعر والأحاسيس .

فأما عن الصورة الأولى فنجد المقدرة الهائلة على صياغة عشرات منها
في عشرات من القصائد التي تأخذ هذا الطابع ، ولن نقف طويلا لنختار ،
ولكننا سنذكر بعضها حيثما اتفق ، ففي كل منها الدلالة الكافية لتسجيل
هذه الظاهرة .

في قصيدتها « الباحثة عن الغد » من شظايا ورماد ، نجدها تقول :

سكون الخريف	« غدا نلتقي » ويسود السكون
صراخا عفيف	واسمع تحت السد الحنون
كبحو القبور	ولقتهمة فظة ، بارده
وراء العصور	تردها شفة حاقده
وتسخر مني	« غدا نلتقي » وتمط النقم
يفتش عنى (٤٠)	ويبقى غدى نائها في الظلم

وفي قصيدتها « رماد » من شظايا ورماد نجدها تقول :

لنطمع الموقد	ونحن مازلنا نسوق الرماد
خلق غد من جهاد	والدع الاحلام ترجو سدى

أَمْسَى رَهِيْبًا تَنْكَرُ الْأَيَّامُ مِنْ مَزَقِ الْأَحْلَامِ
وَجِئْتُ مَاضٍ لَسُونَ أَرْكَانَهُ عَارَى جِدْوَانَهُ (٤١)

وفى قصيدتها « خائفة » من قرارة الموجة :

وملحت يلى فرجعت بحفنة ظلما.

وسالت الليل فيؤت بيضة أملاء. (٤٢) •

وفى قصيدتها « خرافات » من شطايا ورماد تقول :

قالوا الحياة :

هى لون عيني ميت

هى وقع خطو القاتل المتلفت

أيامها المتجمعات

كالعطف السوم ينضج بالمات

أحلامها بسمات سعادة مغدرة العيون

ووراء بسمتها النون (٤٣) •

فضلا عما فى « نوارىخ قديمة وجديدة » من صور رهيبة تقول فيها :

وسألنا عن الأمس فمثرنا على تابوت

وهناك على الرمس يجهن الزمن البهوت

وردعنا الى التقويم علنا نخدع الأيام

فسمعنا صراخ الهشيم خلف سخرية الأرقام

ورأينا الغد المتقصر ساجدا نصفه الشلول

ساجدا نصفه المحتقر نصفه الجاند الملول (٤٤)

وغيرها وغيرها . وهى فى كل ذلك تقف محايدة فتنتقل الصور من سراديبها المظلمة ، دون أن تضفى عليها شيئا من ذاتيتها العابسة . وكفأها مجدا ما قامت به من رصدنا على ما هى عليه من كآبة وعبوس . لأنها لو لم تكن كذلك أى عابسة بطبيعتها لتكننت هى أى الشاعرة ببساطة من أن تتلبس بمظاهر السواد فى الطبيعة لتصبح تفسيراً لها . وانعكاساً حيا لسوادها كما فى قصيدة « أنا » من شطايا ورماد التى تقول فيها :

الليل يسأل من أنا

(٤٢) ج ٢ ص ٤٠٠ •

(٤١) ج ٢ ص ١٨١ •

(٤٤) ج ٢ ص ٤٦ •

(٤٣) ج ٢ ص ٨٢ •

أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته التمرد

قنعت كتهى بالسكون

ولفقت قلبي بالظنون

وبقيت ساهمة هنا

أرنو وتسألني القرون

أنا من أكون

والريح تسأل من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمان

أنا مثلها في لا مكان

نبقى نسبح ولا انتهاء

نبقى نهر ولا بقايا

فإذا بلغنا المنحنى

خلناه خاتمة الشقاء

فإذا فضاء (٤٥)

أو أن تحيل عناصر الطبيعة الى أحاسيس هائلة تتجاوب مع أحاسيسها
العابسة أو الغاضبة ، أو اليائسة ، كما في قولها من قصيدتها « الجرح
الغاضب » من شطايا ورماد :

اغضب ، تغضب لي همسات الليل الصامت

وتحيل الجو الواجم صرخة جبار

وتقول الأنجم : هلى نعمة جبار

ويثور بقلب الأبدية جرح ساكت

اغضب ، يرتعش الموج معى تحت القمر

ويضج وتبلغ ثورته سمع القمر

ويجن الفيم الأسود فى عرض الأفق

ويلف الشاطئ ثوب حنود كجنازه

يتحول صمتي نارا يصرخ فى الأفق

واغنى رقة احساسى لعن جنازه (٤٦)

والصورة فى أغلب ذلك تندرج فيما يمكن أن نسميه بالصورة
التجريدية التى يتساوى فيها المشبه به مع المشبه فى وجه الشبه ، أو

يسيل وجه الشبه إلى جانب المشبه ، وأروع منها تلك التي تركز في وجه
الشبه على جانب المشبه به ، وتوفيه حقه حتى تجلو الصورة ، وتوضح
أبعادها - أعني الصورة المرشحة ، كقولها في هذه الطائفة من الصور :

١ - كرهت الأكف التي تمصر

وخلف حرارة وعشاتها

جمود كلل الحيساء

على جثة تحت بعض اللحد

تميث بها دودة في يرود (٤٧)

٢ - وليكن ظل الفد القادم موتا وظلاما

لنكن نحن سنمسي فيه جرحا وحطاما

ولم الأحداث يمتص العقاما

ثم يلقيها على الأرض ركاما (٤٨)

٣ - قالوا الأمل

هو حسرة الظمان حين يرى الكؤوس

في صورة فوق الجدار

هو ذلك اللون المبوس

في وجه عصفور تحطم عشه فيكي وطار

واقام ينتظر الصباح لعل معجزة تعيد

انقراض ماواه الخرب من جديد (٤٩)

٤ - وغدا تمضي كما كانت حياتي

شسلة ظمأى وكوب

عكست أعبائه لون الرحيق

وإذا ما لمست شفتايا

لم تجد من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا (٥٠)

٥ - ومر على زمان بطي المبود

دقائقه تتمطي ملالا كان المصور

(٤٧) الخفية الهادية ، ج ٢ - ص ١٢ - (٤٨) بقايا ج ٢ ص ٢٨١ -

(٤٩) خرافات ج ٢ ص ٨٣ - (٥٠) مرتبة يوم تاله ج ٢ ص ٩٢ -

هنالك تفقو وتنسى مواكبها أن تنور (٥١)

٦ - وعدوى الغفى العنيد

صاعد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد
صاعد كصمود النجوم
فى عيون جفاها الرقاد
ورمتها أكف الهموم (٥٢)

٧ - نحن إذن أعلى

ترقد فى أعماقنا الذكرى
مشلولة ، ضائعة حيرى
المقت يلقى فوقها ظلا
والعقد لم يبق لها شكلا (٥٣)

وغيرها وغيرها من تلك الصور التى تميزت بمهاراتها الكاملة ،
القادرة على استبطان حالتها النفسية فى شموليتها . وإبعادها الفائرة ،
إبرازها فى لوحات كاملة ، تعطى نفس الانطباع ، ونفس المعاناة .
وأروع منها تلك الصور المحاورة التى تعتمد الحركة ، والحركة ،
المقابلة حسب حالتها النفسية كقولها :

وأنا أمشى وأرى وأنام
استنجد أيامى وأجر غدى المسول
فتفر الى الماضى المفقود
أيامى تأكلها الآهات متى ستعود (٥٤)

أو تلك الصور المزدوجة الحياة والحركة كقولها :

كنا نرقب كأس الأفق
توضع من أوشال الشفق
وتصب الحمرة فى لقل
فى سيقان صفر الأوراق

فى سيقان عرتها الريح من الألوان من الأوراق
ومضت تبكيها فى اشتقاق

• (٥٢) الأبيات ج ٢ ص ٧٥

• (٥٤) ج ٢ ص ١٠٩

• (٥١) جامعة الطلال ص ١٠٠

• (٥٣) الأعداد ج ٢ ص ٢٦٣

مع ملاحظة كأس الأفق وهي تقوم بهذه العملية الديناميكية
المزدوجة التي ترضع وتصب في آن - ترضع من أوشال الشفق ، وتصب
الحرارة في قلق في سيقان صفر الأوراق .

أو تلك التي تقوم بدور التهيئة لتنامي الانفعالات النفسية ،
وتدافعها ، بما تظلل على اللوحة مثلا من عناصر الضروب : الألوان ،
والأشباح ، والأحاسيس ، والظلال ، والحركة ، والانفعال - غير مغفلة
لما يحمله الضروب من أحاسيس ومشاعر متوترة مكتئبة حزينة ، من أمثال
قولها :

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

والأشباح القامضة اللون تجوس الظلمة في الأفق

والنهر ظنون سوداء

والرياح مراوح تكراء

والضفة أرض جرداء

تمسقتها الظلمة في استغراق

كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ في استغراق

والصمت يفكر في الأحلاق (٥٥)

أو تلك التي تقوم على تجسيم الوسم ، وتشخيصه ، وبث الحياة
والحركة فيه حتى لتصبح له حياته المستقلة كقولها في تجسيم الهمس ،
ورغبات النفس .

وهناك همس عميق

لا تخلف كل طريق

.. .. .

همس أن نمود

وقولها في تشخيص الغربة وأحاسيسها القاتلة

عد بنا فعلى المنحدر

شبح مكفهر حزين

تركت قدماء على كل فجر الر

كل فجر تقضى هنا بالأسى والعنين

شيخ الغربة الثالثة (٥٦)

وقولها في تشخيص الاشباح في ساعة الذكرى :

ومرور الاشباح يشهق خلف الـ

باب في همسة ترن طويلا (٥٧)

وقولها في تشخيص الأسى ، وإظهار خطورته :

أرى ماردا من أسى الممزق يطوى الفضاء

• ينقل أقدامه السود بين عيون السنا •

• ويطفئها ، علت أختى إذاه على نجمنا ••

فعين الإله

غلت عن إذاه

وقد يستعير لهيب البكاء

ويغمده في ابتسلماتنا (٥٨)

وهي صورة لا تقل في بكايتها عن قول النابغة ، وليس الذي يرعى
النجوم بأيّ - يقصد الصباح - بل انها لأروع لما فيها من حيوية وحركة •

وأروع من كل ذلك ما قامت به من تصوير المطاردة النفسية في
قصيدتها « الأقنوان » وهكذا ، وهكذا ، مما لا سبيل الى احصائه في هذه
الدراسة المساعدة •

وأما عن الصورة الثانية فنجد - أيضا - القدرة الهائلة على صياغة
عشرات منها في عشرات من القصائد ، ويكفى أن نرجع الى « أقمار
نازك » في هذه الدراسة لنرى قدراتها وامكانيات ابداعها (٥٩) • أما هنا
فنكتفي بتتبع مصادرها ، وتسجيل ملامحها ، ودراسة خصائصها •

ومصادر نازك في هذه الصور ترجع أولا الى نفسها الراضية
المطمئنة التي تدفعها الى أن تقول له :

ذلك الأقس ، لو عثرت عليه في زوايا التاريخ بين العصور
لأبت انتفاضة الحي فيه وارتعاش الصلدى وتبغى الشعور (٦٠)

(٥٦) في جبال الشمال ج ٢ ص ١٢٤ وما بعده ١-

(٥٧) ج ٢ ص ٣٨٥ •

(٥٨) أول الطريق ج ٢ ص ٢٢٩ •

(٥٩) راجع ص ١٧٩ من هذه الدراسة •

(٦٠) ج ٢ ص ٢٩٧ •

والى أن تقول :

ساحيد الأحلام من أمنا لها

رب حلما حلما ، ووا الزمان

والم الأفراح من كل دكن

ضائع في مقابر الأحزان (٦١)

كما ترجع ثانيا الى أجوائها الرومانسية الحالة ، التى لم تستطع أن تتخلص منها ، وكيف تستطيع ذلك ، وقد نفدت حياتها لهذه الأجواء حتى فى هذه المرحلة - مرحلة الوعي بأبعاد التجربة - فمنها تستمد صورها ، وتستكشف عوالمها ، وتعيد صياغتها فى ملامحها الجديدة .

ويطول بنا القول لو نحن تتبعنا هذه الظاهرة فى قصائدها « دعوة الى الأحلام » ، « ماذا يقول النهر » ، الجزء الأخير من « خمس أشجان للآلم » (٦٢) ، وغيرها وغيرها .

أما ملامحها فهى تتدرج كذلك من الصور التجريدية ، الى الصور المرشحة الى اللوحات المعمارية ، الى الصور المزدوجة الملامح ، الى الصور الحية المشخصة ولنا مع كل لون من هذه الصور وقفة .

فأما عن الصور التجريدية ، وهى التى يتساوى فيها المشبه مع المشبه به فى وجه الشبه ، أو يميل وجه الشبه الى جانب المشبه فكثيرة ورائعة نذكر منها هذين البيتين من قصيدتها « الى وردة بيضاء » :

كثر البرودة والرحيق ومغيا اللين العطر

يا من عصرت من الثلوج من العليب من القمر (٦٣)

وهذه الفقرة من قصيدتها « أغنية ليالى الصيف » :

أى نهر من عطور

فى شلاه مسبح للقمر

وغلاء للرؤى والسمير

ورحيق للشعور (٦٤)

وأما عن الصور المرشحة وهى التى يميل فيها وجه الشبه الى جانب المشبه به حتى يجلوه ، ويوفيه حقه فهى كثيرة أيضا ورائعة كقولها فى « أغنية حب للكلمات » :

(٦١) ج ٢ ص ٢٩٦ .

(٦٢) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٢٣٧ و ٣٠٨ و ٤٥٨ .

(٦٤) ج ٢ ص ٥٣٢ .

(٦٣) ج ٢ ص ٥٥٩ .

فيم نخشى الكلمات
وهي أحيانا آكف من ورود
باردات العطر مرت عذبة فوق خدود
وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعش
رشفتها ذات صيف ، شفة في عطش (٦٥)

وأدورع منها تلك التي تقوم على حسن التعليل ، وتقدير الأشياء
تفسيرا يعتمد على التشخيص وبث الحياة والحركة ، ومحاورة الأشياء
كقولها في قصيدتها « كلمات » :

شكوت الى الريح وحدة قلبي وطول انفرادي
فجأت معطرة باريح ليالى العصاد ..
والقت عبير البنفسج والورد فوق سهادي
ومدت شذاها تحدى الكليل مكان الوساد
وروت حنيني بنجوى غدير يقنى لواد
ولالت : لأجلك كان العبير ولون الوهاد
ومن أجل قلبك وحدك جئت الوجود الجميل
لفيم العويل ؟ (٦٦)

وقولها في قصيدتها « ان شاء الله » :

ناديت الورد ذات صباح : « يا وردة انى عطشى »
فرونت وانتفضت وابتسمت
وجها ، قلبا ، شفة ، رمشا
منحتني العطر ، اللون ، الحب ، وما بخلت
فروشت لى خديها وحنت (٦٧) .

وأما عن اللوحات المصارية المتألثة الساكنة فتتمثل في قولها من
قصيدتها « أغنية حب للكلمات » .

فى غد نبئى لنا عش رؤى من كلمات
سامقا يعترش اللبلاي فى احرفه
سنذيب الشعر فى زخرفه
وسنروى زهره بالكلمات
وسنبني شرفة للعطر والورد الضجول
ولها أعمدة من كلمات

(٦٦) ج ٢ ص ٤٤٦ .

(٦٥) ج ٢ ص ٤٩٠ .

(٦٧) ج ٢ ص ٥١٣ .

ومعرا باردا يسبح في ظل ظليل حرسه الكلمات (٦٨)

وهي كما ترى صورة مصايريه مهندسة ومنسقة ومصممة بأبداع .
وأما عن الصور المزدوجة الملامح فتتمثل في « أغنية لشمس الشتاء »
و « جنازة المرح » و « النهر العاشق » و « النهر المفضي » .

وفيها تستعير صورة كاملة أو حكاية رامية تجعلها بمثابة الخلفية
البعيدة في أعماق القصيدة المثارة ، ثم تسلط الأضواء بخفة ومهارة
وايهام بأنها تتناول الظاهر من القصيدة . وتسلطها على كل جزء من
أجزائها على حدة مستعمرة له في جلاء ما تنائر من القصيدة ، وما تنائر
شيء ، لأن خلفية الصورة تجمع كل أجزاء القصيدة ، فتجمل بذلك
للقصيدة ظاهرا يشف عن باطن ، ولما يكشف عن خلفية حية تثرى
أجزاء القصيدة ، وتساعد على عملية التجارب بينها وبين القصيدة ،
وذلك كما قلنا في « أغنية لشمس الشتاء » وغيرها من القصائد (٦٩) .

وأما عن الصور الحية المشخصة المستقلة بعباتها الخاصة فتتمثل
في « الشيخ ربيع » ، وفي « خمس أغان للآلم » وفي بعض صور من
« تحية للجمهورية العراقية (٧٠) التي تقول فيها على سبيل المثال :

جمهوريةنا ، طفلتنا الجللى العينين

مولودتنا السمراء الباسمة الشفتين

سنوسدها في أذرعتنا وماقينا

سنقلدها بأغانينا (٧١)

وبعض صور من « الرحيل » التي تقول فيها :

سنرحل فالأنجم الوامقات تشير لنا

أصابها اللدنة الغلمية في دربنا (٧٢)

وبعض صور من شجرة القمر التي تقول فيها :

وجاء الصباح بليل الخطي قمرى البرود

يتوج جبهته الفسقية عقد ورود (٧٣)

(٦٨) ج ٢ ص ٤٩٥ .

(٦٩) وترتيب صفحاتها ج ٢ . ١٤٨ و ٥٣٥ و ٥٦٧ .

(٧٠) وترتيب صفحاتها ج ٢ ٥٤٤ و ٥٥٨ و ٤٥٠ .

(٧٢) ج ٢ ص ٣٥٨ .

(٧١) ج ٢ ص ٤٥٠ .

(٧٣) ج ٢ ص ٤٣٩ .

على أن هناك صورا غير موفقة صورت فيها الشيء الجامد باللاشيء
التموج المتألق الخادع كقولها :

وكان معي هيكل كالسراب (٧٤)

مما جمد السراب المتفرق المتألق الواهم ، وأعداه بجموده ، وأين
هذا من تلك الصورة المقابلة الحائلة الغامضة المتموجة وراء الضباب في
قولها :

وأرغب في حلم غامض

فليس له هيكل أو حدود (٧٥)

وصورا مضحكة كأغنيات الذئاب لمياه الينابيع في ظل الغابات ،
ووقار المراءى وبخاصة :

عن حروف يحس اكتسابا عميق

ويقضى النهار

يقضم العشب والألكار

مفرقا في ضباب وجود سحيق (٧٦)

فهى تعنى بالحروف الحروف •

هذا وبعد أن انتهينا من دراسة الأسلوب ، ووسائله الهامة في
الوعي بأبعاد التجربة نرى أن نقوم بتحليل قصيدتين : أحدهما تتلمس
مشاعر واضحة في مشاهد مأساوية عاصفة ، والأخرى تتلمس مشاعر
غامضة في مشاهد غامضة ، وكلتاهما تفيد من وسائل
التصوير والقص ، وهما « الخيط المشدود في شجرة السرو » من شظايا
ورماد و « صلاة الأشباح من قرارة الموجة » •

فأما عن « الخيط المشدود في شجرة السرو » فنرى أنها قصيدة
ترسم صورة شعرية للانفعالات والمواقف التي اعترت شابا فوجيا بنبا
موت حبيبته •

ولكونها كذلك كان عليها أن تكون على مستوى الحدث الذي تريد
تصويره ، وعلى مستوى الإبداع الذي يبعدها عن العاطفية ، والانفعالية ،

• (٧٥) ج ٢ ص ٥٤ •

• (٧٤) ج ٢ ص ٣٦ •

• (٧٦) ج ٢ ص ٥٦٣ •

ومزالتى الأساسيس الكفيلة بأن تجهض هذا العمل الهام على مستوى المرحلة .

وكان عليها كذلك أن تفيد من طاقات هائلة عرفتها ، وخبرت دروبها ، ووظائفها دراميسا ، وبطريقة عفوية فى بناء هذا العمل الفنى المملوء بالمخاطر كما ذكرنا من قبل .

وأولها : بالترتيب حسب بناء القصيدة - قدرتها على الافادة من طاقات المسرح بتوظيف شخوصه ، وأضوائه ، وصوره ، وإيحاءات الفاظه للعمل على التهيئة الانفعالية للحدث ، وذلك منذ الكلمة الأولى التى تقول :

فى سواه الشارع المظلم والصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجى للتلهم

حيث يرخى شجر الدفل أساء

فوق وجه الأرض ظلا

قصة « حدثنى صوت » بها ثم اضمعلا

وتلاشت فى الدياجى شفتاه

فترسم خلقية اللوحة : المكان ، والزمان ، والصمت ، ولون السواد ، وشجر الدفل وهو يرخى أساء فوق وجه الأرض ظلا ، وصوت الراوى وهو يحكى ثم يتلاشى فيهىء هو الآخر وسط هذه الأجواء لدراما الحدث الهائل والفجيرة المذهلة .

ولا تنتهى الافادة من طاقات المسرح عند هذه البداية ، وانما تستمر فنراه وهو يسير فى الدرب وحيدا .

يسال الأمسى البعيدا

أن يعودا

ثم وهو يقف أمام البيت لحظة دون حراك ، كما نلمح حركة الباب وهو يصر فى صوت كثيب الثبرات ، ونرى الأخت بوجهها الشاحب فى ظلمة الدهليز ، وتسمع قولها : انها ماتت ، كما نراه - أى المحب - شاردا طرفه مشدود الى خيط صغير ، شد فى السروة لا يدري متى ، ولماذا فهو ما كان هناك منذ شهرين ، كما تسمع للصوت المتير وصعدها يتردد غى أنحاء المكان :

صوت ماتت خلقى كاللعوان

ثم نلجح حركته في آخر القصيدة ، متعبا يوشك أن ينهار في أرض
الممر ، ثم وهو يمشی عائدا في يديه الحيط والرعدة والعرق المداوى .

وهكذا كانت طاقات المسرح على امتداد القصيدة من خلف الحدث ،
تهيئ له ، وتخرج مناظره ، وتجلو رؤاه ، وتنقل الراى الى قلب المشهد
الحزين .

وثانيها : قدرنها على تقمص الشخصية المحبوبة التي فقدتها الشاب ،
وقدرة هذه الشخصية بالتالى على تصوير الانفعالات المكلمة من مكانها
الداكن الساجى البعيد ، والبعد هنا غير مادي بالطبع ، وكيف يكون
كذلك وقد خرجت هي عن اطار المادة ، وتحولت الى روح ، تتلاشى أمامها
الاشياء والحدود : الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، الشارع والبيت ،
داخل الشاب وخارجه ، فلديها القدرة على اجتياز الحدود والحدود ، وعلى
معرفة ما وراء الحدود ، والحدود ، وعلى رصد الانفعالات والحديث عنها ،
وهذه تضاف الى مهارتها فى احكام البناء ، لأنها تعطى لها الحق فى أن
تحدث كما تشاء . وأن يكون فى حديثها نبذة الصدق المستمدة من واقع
الحدث ، وواقع الشعور ، وانها لتقرر ذلك بوضوح ، حيث تقول :

وانا نفسى اراك
من مكانى الداكن الساجى البعيد
وارى الحلم السعيد
خلف عينيك ينادينى كسيرا
..... وترى البيت اخيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هو انا ذلك الطفل الفريرا
لونه فى شفتينا
وادتعاشات صباه فى يدينا

وثالثها : الافادة من طاقات الراوى وهو يستند مرئياته من
اللاشعور ، ثم وهو يستلهم كذلك من الشعور بعد أن اتضح امامه
الرؤى ، وتجسست الصور ، وانجلي الموقف ، وتكاملت الاشياء ، وطاقاته
كما لا يخفى مستمدة من قدراتها هي على التقمص - كما رأينا فى الفقرة
السابقة - وخرجها من اطار المادة الى شقاوية الروح ، وقدرتها على اجتياز
الحدود والحدود ، وعلى رصد الانفعالات والحديث عنها ، فهي من وراءه
تلون نبراته ، وتجعله ينطق بصوته المثير ، وتساعده على القيام بدور

الراصد للانفعال ، المعلق على الحدث ، بينما هو يستمعين بالتالى وبخاصة
فى أول القصيدة ببعض عناصر الكون : الطريق ، والليل ، والشارع
الحالم ، والدخلى ، ليتمكن من التوغل فى أعماق الشاب ، ورصد تفاعلات
المفاجأة على أعصابه بتوظيف علاقاته بهذه الأشياء حيث يقول :

... ويناديك الطريق

فتقيق

ويراك الليل فى اللرب وحيدا

تسال الأمس البعيدا

أن يعودا

ويراك الشارع الحالم والدخلى ، تسير

لون عينيك انفعال وجبور

وعلى وجهك حب وشعور

كل ما فى عمق أعماقك مرسوم هناك

وانا نفسى أراك

أما فى آخر القصيدة فلا يعنيد الراوى الا على قدراته على الرصد ،
وقدراته على التوغل والكشف ، ثم على دقته فى تتبع دون لجوئه الى
العناصر المساعدة .

ايها الحالم ، عن تسال ؟

انها ماتت »

وتمضى لظلتان

انت مازلت كان لم تسمع الصوت الكثير

جامدا ، ترمق اطراف المكان

شاردا ، طرفك مشلود الى خيط صغير

شد فى السروة لا تدوى متى ؟

ولماذا ؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين . وكادت شفتاك

تسال الأخت عن الخيط الصغير

ولماذا علقوه ؟ ومتى

ويرن الصوت فى سمعك : ماتت

وفى النهاية - يقوم - أى الراوى - بدور المعلق على الحدث ، الآتى
بالصور الريبة ، المثارة باللفظة الريبة ، لفظة ماتت رغم ما يبدو على

السلطوح من شرود وذمول وهروب الى الخيط المشدود فى شجرة
السرو .

ورابعها : المزوجة بين عدة أمور .

(أ) بين الصوتين : الصوت الآتى من وراء الشهور ، مدفوعا
بعوامل التشفى يحكى القصة على أساس من التنبؤ والحدس ، أو - لعله
ألقاها فى الروح ثم تلاتى - وبين صوت الراوى الذى يرى الصورة واضحة
أمامه فيتملى ويحكى .

(ب) بين تحركه فى الشارع منساقا وراء أشواقه ، ووقوفه أمام
البيت دون حراك ، تتوارد على خواطره هذه الأبيات .

« ها هو البيت كما كان ، هناك
لم يزل تحجبه الدفلى ويحنو
فوقه الثارنج والسرو الأغن
وهنا مجلسنا »

أعنى المزوجة بين التحرك والوقوف الذى هو بالتبالى نوع من
التحرك الداخلى الحاد .

(ج) بين الهاجس الداخلى
ماذا أحس ؟
حيرة فى عمق أعماقى ، وهمس
ونذير يتعالى حلم قلبى
ربما كانت ...

وبين مشيته عادتا ، هازنا بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكنوب .

..... ولكن فيم رعى ؟
هى مازالت على عهد هوانا
هى مازالت حنانا
وستلقانى تحاياها كما كنا قديما
وستلقانى ... »

وتمشى مطمئنا هادئا

(د) بين دوافع الإيجاب فى بداية القصيدة من افاقة ، وتحرك الى
البيت ، وامتلاء بالانفعال والحبور ، وبين مظاهر اليأس والشرود والتهالك
والذهول فى آخرها .

ثم ها انت هنا ، دون حراك
متعبا توشك أن تنهار فى ارضي المر
طرفك الحائر مشدود هناك

عند خيط شد فى السروة ، يطوى ألف مر

ثم بين النهاب على الصورة الآنفة الذكر والعودة فى يديه المحيط ،
والرعشة ، والعرق المدوى •

(هـ) بين الوصف والحديث ، وبين الحدث ووقعه وصداه •

وخامسها : المعرفة الوثيقة بالتحليل النفسى ، والوقوف أمام عملية
التثبيت ، والتثبيت مرحلة نفسية غير عادية تأخذ أحيانا صورة الذهان
وهى هنا أخذت صورة الذهول •

وعلى هذا نرى فى قصيدة « المحيط المشدود فى شجرة السرو (٧٧) »
بناء متكامل يجمع بين الواقع النفسى ، والواقع الخارجى ، ويفيد من طاقات
هائلة عرفتها وخبرت دروبها ، ووظفتها دراميا ، وبطريقة عفوية فى بناء
هذا العمل الفنى الرفيع •

وأما عن « صلاة الأشباح » فنرى أنها قصيدة تستمد طابعها من
عنوانها • وعنوانها يشتمل على صلاة . والصلاة فى لبناتها المجردة هى
الدعاء ، والدعاء لا يكون الا فى محاولات التطهير ، فهنا محاولات للتطهير
ومحاولات •

والأشباح فى لبناتها المجردة ، وفى إيماءاتها الحية هى منار غموض ،
وظلال تهيؤات ، والقصيدة بطابعها الحى تغطى ما تشاء من الغموض ، ومن
التهيؤات ، وإن كان علينا ألا نستسلم لما فيها من الغموض ؛ ومن
التهيؤات •

صحيح ، ان القصيدة تجوس فى عالم الظلمات ، وعالم الظلمات
هنا هو عالم الباطن - لا ما يظن من أنها تتناول ظواهر الأشياء - والتعبير
بعالم الباطن أولى من التعبير بعالم السمور ، لما فى القصيدة من كثافة
الاعتنام ، تقول هذا بعد طول تمن ، وكثرة محاولات •

ووصولاً الى الهدف من اقرب طريق نرى أن القصيدة تبسبت الى
هذا العالم الموحش ، وجسمت ما يعتمل فيه ، والبسته عناصر من الواقع ،

(٧٧) راجع القصيدة ج ٢ ص ١٨٥ وما بعدها •

وسلطت عليه فى ظلماته الباطنة ، وفى ظلماته الظاهرة مزيدا من الأضواء ،
فاذا به ينكشف حيا بمواله ، وحياته ، وشديد انفعالاته ، ليصل فى
النهاية الى الوضوح وبخاصة بعد تحليل الآيات •

ولقد سمعت أخيرا من بعض شعراء الحدائق وقد سئل أن يوضح
ما يقول ، لأنه غير واضح ، فأجاب ، وماذا أقول : هل أقول الكلمة
ومعناها ؟ ومن الغريب أننى سأشرح القصيدة بهذا الأسلوب ، أسلوب
الكلمة ومعناها ، أو الكلمة وما ترمى اليه •

تبدأ القصيدة بهذه الآيات :

تململت الساعة الباردة

على البرج ، فى الظلمة الحامئة

ومدت يدا من نحاس

يدا كالأساطير بوذا يحركها فى احتراس

يد الرجل المتصب

على ساعة البرج ، فى صمته السرمدي

يعلق فى وجهة المكتئب

وتقلد عيناه سيل الظلام الدجى

على القلعة الراقدة

على الميتن الذين عيونهم لا تموت

تظل تعلق ، ينطق فيها السكوت

وقالت يد الرجل المتصب

« صلاة ، صلاة ! »

والساعة الباردة هنا - كما نرى فى الآيات - هى الضمير المخدر ،
وتلملحها هو دلالة على تحرك الضمير ، وضيقه بما يموج حوله من خطايا ،
وظلمات •

والبرج : هو الانسان •

والظلمة الحامئة : هى ظلمة الأعماق ، ظلمة اللاشعور •

ومما يدا من نحاس : اشارة الى بدء التوقيت لعملية التملل ،
والدفع الى التطهير •

يدا كالأساطير : تمويه وخلق ظلال تجوب فيها الأشباح ، لاشاعة
جو مقصود من التمويه •

بوذا يحركها في احتراس : اشارة الى ما فيها - اى اليد - من روحانية وتطهير .

يد الرجل المنتصب
على ساعة البرج ، في صمته السرمدي
يخلق في وجحة المكتتب
وتقذف عيناه سيل الظلام الدجي
على القلعة الراقدة

والرجل المنتصب هنا بمواصفاته تلك هو الضمير عينه . وفي
الآيات اشارة الى رهبته وغضبه .

على اليقين الذين عيونهم لا تموت
تظل تحلق ، ينطق فيها السكوت

اى الى غضبه على هؤلاء الذين يبدو عليهم موت الضمير . وكانوا
كذلك لانهم في الظاهر ميتون ، وان كانت الاعناق تغل في منطقة
الشعور ، فعيونهم لا تموت ، تظل تحلق ينطق فيها السكوت .

وقالت يد الرجل المنتصب :
صلاة ، صلاة !

اى دعوة الى التطهير ، ودفع الى اراحة النفس ، وتصفية الحساب
ودبت حياة

هناك على البرج ، في الحرس التعيين

والحرس التعيين هنا هم أعوان الضمير ، ينبثقون منه ، ويعودون
اليه اثقلهم ما يقومون به من حراسة على الحدود الفاصلة بين الظلمة ،
والظلمة التي تبدو خامدة ، أعني بين الشعور واللاشعور .

فساروا يجرون فوق الثرى في اناه
ظلالهم الخائيات التي عقلتها السنين
ظلالهم في الظلام العميق الحزين .

وفي هذا تصوير للارهاق والتعب ، وتقل المهمة التي يقومون بها
على حدود المعركة الهائلة التي تنور في اعماق اللاشعور .

وعادت يد الرجل المنتصب
تشير : « صلاة ، صلاة »
فيمتزج الصوت بالضجة الداوية ،

صلى موكب الحرس القريب
ينق على كل باب ويصرخ بالنائمين
فيبرز من كل باب شيخ
هزيل شحوب ،
يجر رماد السنين ،
يكاد الدجى ينتحب
على وجهه الجمجمى الحزين

وليس بعد هذا روعة فى تشخيص الذنوب وهى متجهة الى ساحة
التطهير ، بعد أن أفزعها هؤلاء الحرس المتمبون ، أعوان الضمير .

وسار هنالك موكبهم فى سكون
يدبون فى الطرقات القريبة ، لا يدركون
لماذا يسبرون ؟ ماذا عسى أن يكون ؟
تلوت حوالهم ظلمات الدروب
أفأى زاحفة ونيوب
وساروا يجرون أسرارهم فى شحوب

وليس بعد هذا إبداع فى تصوير الإرادة المسلووبة ، وضغوط
الذنوب ، وتجسيمها أفأى زاحفة ونيوب ، واندفاعها الصادق
بالابتهالات الى ذلك الإله المجيب ، واتجاهها الى المعبود البرمى الكبير .

وحيث الفموضى التثر
وحيث غرابة بوذا تلف المكان
يصل الذين عيونهم لا تموت

ويأخذون فى الابتهالات علمهم يظفرون بالرضا ، وينصهرون
بالتطهير ، ويرتفع الصوت ضخما عميق الصدى كالزمان .

» من القلعة الرطبة الباردة
» ومن ظلمات البيوت
» من الشرف الماردة
» من ... من ...
» أتينا نجر الهوان
» ونسالك الصلح عن هذه الأعين اللدنية

« ترسب في عمق عمق أعماقها كل حزن السنين
« وصوت ضماثرنا المتعبة
« اجثى وهيب الرنين

وهكذا يتضح الغموض المقصود .

على أن هناك جانباً آخر ما هملته الشاعرة رغم جو القصيدة
الموحش المتوتر المفزع وهو جانب الحديث عنه وعنّها ، وبخاصة وهما يسيران
كذلك مسلوبي الارادة مع السائرين في آخر المركب الشبهي الخفيف .

تجز الرياح ذراعها في الظلام الكثيف

تري أكان ما اقترفاه هو الآخر ذنباً ؟ نعم وضعف اثار شفقة بوذا
فاخذ أسلوب المطف :

وفي المعبد البرهمي الكبير

تحرك بوذا المثير

ومد ذراعيه للشبهجن

يباوك رأسيهما المتعبتين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المنتصب

على البرج في كبرياء .

« اعيدوهما ؟ » (٧٨)

وهكذا يتكشف المستور ، وتنجسم التهيؤات ، وتسلط عليهما
الأضواء ، فتسفر مكنونات هذا العالم الباطن المظلم عن واقع حي يموج
بآثامه ، ويتجه تحت ضغط الضمير الى ساحة التطهير ، وكان أمثال هذه
القصائد لا تحتاج الا الى مهارة في التقاط الكي
وتحريكه في الاتجاه الصحيح
البناء :

من الملاحظ أن أغلب قصائد هذه المرحلة يدور حول استبطان
الذات ، وتنويعات على نغم التجريبية فهي قصائد غنائية رغم ما يبدو
عليها من ملامح المرحلة - أعني الوعي بأبعاد التجربة - ، وهذا لا يعيب

القصائد ، ولا يعيب الشعارة ، التي كانت تندفع فتشكل كل قصيدة بمعناها الخاص ، المنبعث من كيانها الخاص ، الملون بأحاسيسها الذاتية ، ومع هذا فقد تمكننا من لمح بعض الأطر المعمارية التي انضوت تحتها هذه القصائد بعلامتها الخاصة وهي كما يلي :

١ - قصائد تقوم على استبطان الذات باستعراض ملامح الذات ، وتحليلها وتبسيط الأضواء عليها ملمحا بعد ملمح وهي : صراع ، الجرح ، الفاضب ، جحود ، الغاز ، أنا ، تهم ، الوصول (٧٩) .

٢ - قصائد تبنى على أساس من تقويم التجربة ، وبنائها أقرب إلى بناء القصائد السابقة وهي :

نحن اذن أعداء ، حصاد المصادفات ، لنفترق ، صخرية الرماد ، الهاربون ، الشخص الثاني ، السلم المنهار (٨٠) .

٣ - قصائد تبنى على ضغوط نفسية متنامية بتنامي انفعالاتها ، وإحلامها السعيدة وهي :

أول الطريق (٨١) .

أو بتنامي انفعالاتها ومشاعرها الياثسة وهي :

أغنية الهاوية ، وجوه ومرايا ، لنفترق (٨٢) .

٤ - قصائد تأخذ أسلوب المناجاة وهي :

نهاية السلم ، غرباء نحن اذن أعداء . صائدة الماضي ، إلى أختي سها ، الزائر الذي لم يجيء ، عندما قتلت حبي ، أغنية لشمس الشتاء ، بقايا ، طريق حبي ، أغنية للقمر (٨٣) .

٥ - قصائد تأخذ أسلوب الحكاية ، وتستعين بوسائل القصة والمسرح ، والمنولوج ، والمعادل الموضوعي وهي :

(٧٩) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٤٨ . ٦٧ . ٨٨ . ٩٦ . ١١٢ ، ١٧٦ . ٣٦٦ .

(٨٠) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٢٦٢ ، ٢٦٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣٨٦ . ٣٥٠ .

(٨١) ج ٢ ص ٢٢٩ .

(٨٢) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ١١٩ . ١٥٩ . ٢٨٣ .

(٨٣) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ١٠٨ . ١١٦ . ٢٦٢ . ٢٩٤ . ٢٩٩ . ٣٢٩ . ٣٣٩ . ٣٧٦ . ٤٥٥ . ٤٨١ .

الخيوط المشدود في شجرة السرو ، الشهيد ، لعنة الزمن ، كلمات ،
يحكي أن حفارين ، غسلا للعار ، صلاة الأشباح ، شجرة القمر (٨٤) .
٦ - قصائد تبني على الحركة ، ورصد ما على اللوحة من مناظر ،
وصياغتها بوسائل حية وهي :

تواريخ قديمة وجديدة ، الكوليرا (٨٥) .

٧ - قصائد تنساب فيها الأفكار وتتسلسل وقد تتقابل ولكنها
تسير في طريق واحد وهي :

لنكن أصدقاء ، في جبال الشمال ، يوتوبيا في الجبال ، طريق
العودة ، الخيبة (٨٦) .

٨ - قصائد تأخذ طبيعة الغناء وهي :

أغنية للأطلال العربية ، الوحدة العربية ، حدود الرجاء (٨٧) .

٩ - قصائد تدور على محور الذكرى وهي :

إلى عمتي الراحلة ، هل ترجعين (٨٨) .

١٠ - قصائد تأخذ طبيعة النغب وأسلوب المناحة وهي :

عروق خامدة ، الباحثة عن الغد ، مرثية يوم تافه ، جامعة الظلال ،
أجراس سوداء ، رماد ، أغنية (٨٩) .

١١ - قصائد تأخذ طبيعة المنولوج وهي :

عندما انبعث الماضي ، عروق خامدة ، الباحثة عن الغد ، وجسوه
ومرايا ، النائبة في الشارع (٩٠) .

١٢ - قصائد تبني على الديالوج ذي الأصوات المتعددة وهي :

(٨٤) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ١٨٥ ، ٢٢٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٦ ، ٢٢٣ ،
٣٥٣ ، ٣٦١ ، ٤٢٥ .

(٨٥) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٤٥ ، ١٣٦ .

(٨٦) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٥٢ ، ٢٥٥ ، ٣٦١ .

(٨٧) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٤٦٩ ، ٥١٧ ، ٥٢٢ .

(٨٨) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٣١ ، ٢٨٧ .

(٨٩) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٦٤ ، ٧٢ ، ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ، ٢٢٣ .

(٩٠) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٥٤ ، ٦٤ ، ٧٢ ، ١٥٩ ، ٢٧٦ .

الشيخ ربيع ، ثلاث أغنيات شيعية (٩١) ، بالإضافة الى ما فيها من التهكم .

١٣ - قصائد تقوم على رصد الأشياء والتفلسف حولها وهي :

خرافات ، أنا ، نحن النسيان ، أغنية حب للكلمات (٩٢) .

١٤ - قصائد تأخذ طبيعة المناقشة العقلانية وهي :

الشخص الثاني ، ثلج ونار ، خصام (٩٣)

١٥ - قصائد تبني على سؤال وهي :

ماذا يقول النهر ، وردة لعبد السلام (٩٤)

١٦ - قصائد تبني على الابداع في التصوير وهي :

أسطورة عينين ، أغنية لشمس الشتاء ، أغنية للقمر ،
ان شاء الله (٩٥)

١٧ - قصائد تبني على التناقض في المضمون والصور وهي :

الراقصة المذبوحة .

وقد تبني على التهكم وهي : نحن وجبيلة ، وثلاث أغنيات
شيعية (٩٦) .

١٨ - قصائد تقوم على توازن دقيق بين أحاسيس غامضة ، ومظاهر
مضادة لهذه الأحاسيس ، ولكنها تجلوها ، وتجسم رهافتها ، وتصور
امتلاء الشاعر بها وهي :

ذكريات (٩٧) .

١٩ - قصائد تبني على ظاهر يشف عن باطن وهي :

جنازة المرح ، أغنية لشمس الشتاء ، النهر العاشق ، النهر
المفنى (٩٨) .

(٩١) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٥٤٤ ، ٥٧٠ .

(٩٢) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٨٧ ، ١١٢ ، ٣٤٢ ، ٤٩٠ .

(٩٣) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٣٦٦ ، ٤٨٧ ، ٥٠٣ .

(٩٤) وأرقام صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٠٦ ، ٤٧٩ .

(٩٥) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٦٥ ، ٣٧٣ ، ٤٨١ ، ٥١٣ .

(٩٦) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٣٢ ، ٥٠٩ ، ٥٧٠ .

(٩٧) ج ٢ ص ١٧١ .

(٩٨) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤٨ ، ٣٧٣ ، ٥٣٥ ، ٥٦٧ .

٢٠ - قصائد تبني على لقطات انسانية وهي :

النائية في الشارع ، مربية امرأة لا قيمة لها ، غسلا للعار (٩٩)

٢١ - قصائد تأخذ طبيعة التمرد وأسلوب الثورة وهي :

لنكن أصدقاء ، يوتوبيا في الجبال ، قبر ينفجر ، الى العام الجديد ،
الأرض المحببة ، دعوة الى الحياة ، تحية للجمهورية العراقية (١٠٠) .

٢٢ - قصائد تأخذ طبيعة الطاردة وهي : الأفسوان ، والنهر
العاشق (١٠١) .

٢٣ - قصائد يقوم معمارها على أساس من أسس أسلوب الشرط ،
أداته ، وفعله ، وجوابه وهي : حصاد المصادفات ، سسخرية الرماد ،
الشخص الثاني (١٠٢) .

٢٤ - قصائد يقوم ابتداعها على محاولات الوصول الى عالم المثل ،
والى تصور ملامحه ، وهي : يوتوبيا الضائقة ، يوتوبيا في الجبال ، دعوة
الى الأحلام - الى أختي سها - الرحيل - شجرة القمر (١٠٣) .
٢٥ - قصائد تتميز بعلو النبرة ، وتقوم على ضجيج آلات نحاسية
وهي :

لنكن أصدقاء ، تحية للجمهورية العراقية ، الساعة من ثلاث أغنيات
عربية ، حدود الرجاء ، الوحلة العربية (١٠٤) .

٢٦ - قصائد تبني على نظام من التدوير الشعبي وهي : أغنية
لطفلي (١٠٥) . مع ملاحظة أن بعض القصائد تحتل في بنائها أكثر من
معمار ، ولذا رأيناها تتكرر في أكثر من إطار .

لوسيقا :

موسيقا هذه المرحلة توزع على اتجاهين رئيسيين : اتجاه مقطوعي
Stanza ، تنوعت قوافيه وتميزت بما ابتدعتها من تنويعات نفسية

(٩٦) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٥٣ .
(١٠٠) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤١ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ٢٥١ ، ٢٧٧ ، ٤٠٣ .

١٥٠

(١٠١) ج ٢ ص ٧٥ و ص ٥٣٥ .

(١٠٢) وترتيب صفحاتها هي : ٢٦٦ ، ٢٨٧ ، ٢٣٦ .

(١٠٣) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٢٥ ، ١٥٢ ، ٢٣٦ ، ٢٩٩ ، ٣٥٧ ، ٤٢٥ .

(١٠٤) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤١ ، ٤٤٩ ، ٤٦٦ ، ٥١٧ ، ٥٦٢ .

(١٠٥) ج ٢ ص ٥٥٦ .

-مهندسة أبرزت الموسيقى فى أجمل صورة فاكسبت بذلك صفة الجدة ،
 واتجاه انسيابى حر يلتزم التفعيلة الواحدة مع القدرة على توزيعات نغمية
 مهندسة أحيانا ، ساهمت الى حد ما فى اكتناز القصيدة ، ومنعها من
 الانسياب والتفكك ، وهذان الاتجاهان لا يتساويان فى عدد القصائد ،
 ولا فى نسبة عدد الأبيات ، ومع أن الاتجاه الأخير - هو كما تدعى -
 من مبتكراتها ، واليها تنسب بداياته ، الا أن نسبة الاتجاه الأول الى
 الثانى هى ما يقارب ٣ - ١ ، فعدد قصائده الاتجاه الأول خمسا وسبعين
 بينما يكاد لا يتجاوز الاتجاه الآخر السبعا وعشرين قصيدة ، وهذه
 النسبة كما يظهر قد اختارتها بوعى ، ففى مقدمة ديوانها شجرة القمر
 تقول :

« يلاحظ أن فى هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر ، وقد
 يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان ، لأنهم
 ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركا
 قاطعا ، وكانهم أعداء لها ، وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحر وحده
 فى تعصب وعناد . وأحب أن أذكر القارئ فى هذه المقدمة أننى لم أدع
 يوما الى الاقتصار على الشعر الحر ، وأبرز دليل على هذا ديوانى السابقان
 (أما شظايا ورماد) الصادر سنة ١٩٤٩ وهو الذى دعوت فى مقدمته الى
 الشعر الحر دعوة متحمسة فلم تكن فيه الا ست قصائد حرة ، بينما
 كانت القصائد الأخرى جميعا تنتمى الى الأوزان الشطرية ، وأما (قرارة
 الموجة) ديوانى الصادر سنة ١٩٥٧ فقد اقتصر على تسع قصائد من
 الشعر الحر . ولا أذكر قط أننى اقتصرت على الشعر الحر فى أية فترة
 من حياتى ، وسبب هذا أننى أولا أحب الشعر العربى ولا أطيق أن يبتعد
 عصرنا عن أوزانه المذبة الجميلة ، ثم ان الشعر الحر كما بينت فى
 كتابى - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوبها واضحة أبرزها الرقابة ،
 والتدقيق ، والملئ المحذود ، وقد ظهرت هذه العيوب فى أغلب شعر
 شعراء هذا اللون ٠٠٠ (١٠٦) الى آخره مما أثار عليها نائرة أنصار
 الشعر الحر .

وعلى هذا ستكون بداية الدراسة بالاتجاه الأول ، ومنبداً باكثر
 البحور بروزاً فى شعر نازك فى هذه المرحلة ، ثم الذى يليه ، وهكذا
 على الترتيب الآتى : المقارب ٨١١ بيتا ، المتدارك ٥٥٢ ، الرمل ٥٣٥ ،

السكران ٢٨٧ ، الحفيف ٢٤٦ ، السريع ٢٤٦ ، المنسرح ٣٠ ، الهزج
٢٤ بيتا .

المتقارب :

ووزنه كما هو معروف فعولن فعولن فعولن

٤ مرات في الشطر الواحد ، وسنبداً بأبسط صوره .

الثنى القوافي :

وقد آتت منه ثلاث قصائد .

(أ) شجرة القمر (١٠٧) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ،
وبيتها يتكون من ست تفعيلات ، فهي من مجزوء المتقارب وقافيتها تختلف
في كل بيتين ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة الطويلة البالغة
١٢٤ بيتا .

(ب) المدينة التي غرقت (١٠٨) ، وهي كذلك .

(ج) الباحثة عن الغد (١٠٩) كذلك ، غير أن البيت الواحد يتكون
من شطرين : الشطر الأول تام من أربع تفعيلات ، والثاني منهوك من
تفعليتين ، وقافية الأول تتفق مع الثالث ، والثاني مع الرابع هكذا :

ا ب ا ب ج د ج د الى آخرها .

لأربع :

وقد آتت منه ست قصائد .

(أ) دعوة الى الأحلام (١١٠) ، من مجزوء المتقارب وهي ملتزمة
بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تختلف في كل أربعة أبيات ، وتستمر
هكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) أغنية للحياة (١١١) كذلك

(ج) طريق حبي كذلك (١١٢)

(١٠٨) ج ٢ ص ٥٣٩

(١١٠) ج ٢ ص ٢٣٦

(١١٢) ج ٢ ص ٤٥٥

(١٠٧) ج ٢ ص ٤٢٥

(١٠٩) ج ٢ ص ٧٢

(١١١) ج ٢ ص ٤٤٤

(د) أغنية للأطلال العربية (١١٣) كذلك .

(هـ) النهر المغنى (١١٤) وإن كان قد جاء تاما غير مجزوء .

بقيت القصيدة السادسة صراع (١١٥) ، وهي مكونة من أربعة أجزاء ، وكل جزء ما عدا الجزء الأخير مكون من ثلاث فقرات : الفقرة الأولى من الجزء الأول مثلا مكونة من أربعة أبيات تامة موحدة القافية ، والشائبة كذلك ، وإن كانت بقافية مختلفة ، والثالثة من أربعة شطور بقافية أخرى وهي بمثابة القفل فهي تتردد هنا ، وبعد كلا الفقرتين التاليتين أما الجزء الأخير فهو مكون من أربعة أبيات تامة بقافية مختلفة فهو بمثابة القفل الأخير للقصيدة .

المسلس :

وقد أتت منه أربع قصائد .

(أ) يوتوبيا الضائعة (١١٦) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تختلف في كل خمسة أبيات ، ثم يأتي البيت السادس الذى ينتهى دائما بكلمة (يوتوبيا) فهو بمثابة القفل لكل فقرة على حدة ، وهكذا الى أن تنتهى القصيدة .

(ب) جنازة المرح (١١٧) ، وهي ملتزمة أيضا بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها توزع على النحو الآتى : الأبيات الثلاثة الأولى على قافية ، يليها البيت الرابع على قافية مخالفة ، والخامس على قافية الأبيات الثلاثة الأولى ، والسادس على قافية البيت الرابع ، فتوزيعها يسير على النحو الآتى : أ أ ب أ ب وهكذا الى أن تنتهى القصيدة .

(ج) تهم (١١٨) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، والأبيات الأربعة الأولى فيها على قافية ، والبيتان الآخران اللذان هما بمثابة القفل ، والمكتوبة شطورهما الأربعة على أربعة شطور على قافية مخالفة ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(د) نحن وجميلة (١١٩) ، وقد أفادت من قفل الموشحة المشطور الذى اختتمت به كل فقرات القصيدة ، واستنسخت منه صورة جعلتها

• (١١٤) ج ٢ ص ٥٦٧

• (١١٦) ج ٢ ص ٣٥

• (١١٨) ج ٢ ص ١٧٦

• (١١٣) ج ٢ ص ٤٦٩

• (١١٥) ج ٢ ص ٤٨

• (١١٧) ج ٢ ص ١٤٨

• (١١٩) ج ٢ ص ٥٠٩

بمنزلة الحزام في وسط كل فقرة على حدة ، تفصل بين جزئى الفقرة المجزؤين ، اللذين يأتى كل منهما على قافية مغايرة ، فهي تسير على النظام الآتى : أ ب ج د ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

(هـ) الفقرة الأولى من ثلاث اغنيات شيعية (١٢٠) وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة ، فهي تبدأ بيتين مجزؤين على قافية ، يليهما بيتان مجزؤان على قافية مخالفة ، فمشطوران هما بمثابة القفل يتفق أولهما مع المطلع ، وثانيهما مع البيتين التاليين للمطلع ، فتوزيعها هكذا :
أ ب ب أ ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

المسبح :

وقد آتت منه قصيدتان :

(أ) الزائر الذى لم يجي* (١٢١) ، وقد استعملته - أى المتقارب - مجزؤا ومشطورا ، ووزعته بموسيقية رائعة ، فالقصيدة تبدأ ببيت مجزوء على قافية ، يليه بيتان مجزؤان على قافية مخالفة ، فبيت مجزوء على قافية موافقة للأول ، يليه بيتان مشطوران على قافية مخالفة ، يليهما البيت الأخير ، وينتهى بهزمة ساكنة تتردد كاللازمة وراء كل فقرة ، وتوزيعها كالآتى : أ ب أ ج د ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) الرحيل (١٢٢) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور والمنهوك ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة . فهي تبدأ بثلاثة أبيات مجزؤة على قافية ، يليها بيت رابع على قافية مخالفة تتكرر فى البيت الأخير المشطور فتكون بمثابة القفل فى كل فقرة على حدة ، وبين الرابع والأخير يقع بيتين : مشطور ومنهوك على قافية مخالفة فتوزيعها يسير على النحو الآتى :

أ ب ب أ ج د ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

المثنى :

وقد آتت منه قصيدتان :

(أ) أول الطريق (١٢٣) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور ، والمنهوك ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة .

• (١٢١) ج ٢ ص ٣٣٩

• (١٢٠) ج ٢ ص ٥٧٠

• (١٢٢) ج ٢ ص ٣٣٩

• (١٢٣) ج ٢ ص ٣٥٧

فهي تبدأ ببيتين مجزوءين على قافية ، يليهما بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فشطران منهوكان على قافية مخالفة ، فبيتان هما بمثابة القفل لنفس الفقرة ، يتفق الأول فيها مع بيتي المطلع ، والثاني مع البيتين التاليين ، وهكذا الى نهاية القصيدة ، فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

ا ا ب ب ج ج ا ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) أغنية لشمس الشتاء (١٢٤) ، وتبدأ ببيتين مجزوءين على قافية ، يليهما بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فبيتان مشطوران على قافية نالئة فشطر منهوك على قافيتي البيتين الثالث والرابع ، فبيت آخر على قافيتي البيتين الأول والثاني ، فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

ا ا ب ب ج ج ب ا وهكذا الى نهاية القصيدة .

بقي من أوزان المتقارب كلمات (١٢٥) ، وهي مكونة من ثلاث فقرات كل فقرة مكونة من ثلاثة عشر بيتا ، وتوزيعها يسير على النحو الآتي :

الآيات الستة الأولى مجزوءة من ست تفاعيل على قافية ، والبيت السابع على قافية مخالفة ، يليه منهوك ، فمجزوءان من خمس تفاعيل على نفس هذه القافية المخالفة ، فمجزوء ، على قافية مخالفة ، فمجزوء ومشطورهما بمثابة القفل على قافية مخالفة ، وهكذا فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

ا ا ا ا ا ب ب ب ج د د وهكذا الى نهاية القصيدة .

التتاروك :

وزنه كما هو معروف فاعلن فاعلن فاعلن ٤ مرات في الشطر الواحد ، ويكادون يجمعون على أن المطرد استعماله مخبونا ، وسنبدأ بأبسط صورة .

المثنى ، وقد أتت منه ثمانى قصائد .

(أ) الفاظ (١٢٦) .

(ب) النائمة في الشوارع (١٢٧) ، وكلتاها من مجزوء التتاروك ملتزمة بأصول البحر وتفاعيله ، وقافيتيهما تختلف في كل بيتين وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

(ج) تواريف قديمة وجديدة (١٢٨) .

(د) اللصوص من ثلاث أغنيات شيعية (١٢٩) .

(١٢٥) ج ٢ ص ٢٤٦

(١٢٧) ج ٢ ص ٢٧١

(١٢٩) ج ٢ ص ٤٩٨

(١٢٤) ج ٣ ص ٣٧٣

(١٢٦) ج ٢ ص ٩٦

(١٢٨) ج ٢ ص ٤٥

(هـ) جحود (١٣٠) والأوليان من مجزوء المتدارك ، والثالثة من مشطوره والقوافي تختلف في كل بيتين مع التزام توزيع قافية الثالث مع الأول والرابع مع الثاني هكذا ٠ ا ب ا ب ج د ج د الى نهاية القصائد .

(و) مسخرية الرماد (١٣١) .

(ز) وردة لعبد السلام (١٣٢) .

(ح) أغنية (١٣٣) . وكلها من مجزوء المتدارك ، حيث لا يزيد الشطرين في البيت الواحد المكتوب على سطرين عن سبعة تغاعيل ، بل ان أغنية يتكون بيتها من خمسة تغاعيل ، وكلها مقسمة الى شطر طويل ، وشطر قصير ، وكلها في القافية تلتزم الشطر الثالث مع الأول ، والرابع مع الثاني ، وتبالغ أغنية في الالتزام بهذا فتأخذ شكل التشطير .

المربع ، وقد جاءت منه قصيدتان :

(أ) خائفة (١٣٤) .

(ب) تلج ونار (١٣٥) ، وكلتاها من مجزوء المتدارك وقافيتيهما

تتغير في كل أربعة أبيات .

الخمسي :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي الشخصى الثاني (١٣٦) ، وتبدأ بثلاثة أبيات من تام المتدارك على قافية ، يليها بيتان من مجزوءه على قافية مقايضة تصبح بمثابة القفل ، وتتردد عقب كل فقرة من فقرات القصيدة .

السلصى :

وقد أتت من مجزوءه أغنية لطفل (١٣٧) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تختلف باختلاف الفقرات .

الثمانى :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي غسلا للعار (١٣٨) وقد أفادت من بناء الموشحة القفل المشطور المكون من بيتين ، والذي تتكرر قوافيه في

• (١٣١) ج ٢ ص ٢٨٧

• (١٣٣) ج ٢ ص ٢٢٢

• (١٣٥) ج ٢ ص ٤٨٧

• (١٣٧) ج ٢ ص ٥٥٦

• (١٣٠) ج ٢ ص ٨٨

• (١٣٢) ج ٢ ص ٤٧٦

• (١٣٤) ج ٢ ص ٤٠٠

• (١٣٦) ج ٢ ص ٣٣٦

• (١٣٨) ج ٢ ص ٣٥٢

كل فقرات القصيدة ، أما الأبيات الستة الأولى فهي مجزوة ، وقوافيها متوازنة . الأول مع الرابع والخامس ، والثاني مع الثالث والسادس ثم يأتي القفل فهي تسير على النحو الآتي أ ب ب أ ب ج ج ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

التوسع :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي لعنة الزمن (١٣٩) ، وقد التزمت بناء الموشحة مع قليل من التصرف في الطول ، وقليل من المغايرة في المطلع ، ففي الطول بلغت فقراتها اثنتا عشرة فقرة ، على حين لا تزيد فقرات الموشح العادية على خمس فقرات . وفي المطلع التزمت نظاما بعينه في كل فقرات الموشحة ، فهو يتكون من شطرين تأمّن على قافية يختلفان في مطلع كل فقرة على حدة ، وبيت تام على قافية مخالفة تتفق معه أقفال الفقرات جميعها المكونة من خمسة شطور على ثلاث قواف ، وما عدا ذلك من القصون المكونة من أربعة شطور - تختلف من فقرة الى أخرى ، أي أن نظام قوافيها يسير كالآتي :

أ ب ج ج ج ب ب ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

بقي من أوزان المتدارك قصيدة واحدة مجزوة هي الجرح الغاضب (١٤٠) وفقراتها تتكون من عشرة أبيات تسير على النحو الآتي : البيت الأول مع الرابع على قافية ، والثاني مع الثالث على قافية مغايرة ، والخامس مع السادس على قافية أخرى مغايرة ، والسابع مع التاسع على قافية مغايرة أخرى ، والثامن مع العاشر على قافية مغايرة كذلك ، فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

أ ب ب أ ج ج د د د ه ، ونظامها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي « ادغار آلان بو » في قصيدته البديمة ulalume (١٤١) .

الرمز :

وزنه كما هو معروف فأعلتن فأعلتن فاعلتن فاعلتن ، ثلاث مرات في الشطر الواحد ، وسنبداً بأبسط صوره .

(١٤٠) ج ٢ ص ٦٧ .

(١٣٩) ج ٢ ص ٢٤٢ .

(١٤١) ص ١٨ من مقدمة الجزء الثاني من الديوان .

المثنى :

وقد أتت منه قصيدتان

(أ) الراقصة المذبوحة (١٤٢) ، وقد اتحدت ثنائيات شطراتها ،
الأولى مع الرابعة ، والثانية مع الثالثة فتوزيعها يسير على النحو الآتى :
أ ب أ •

(ب) الزهرة السوداء من ثلاث مرات لامي (١٤٣) . وقد اتحدت
ثنائيات شطراتها كذلك : الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة •

المربع :

وقد أتت منه أربع قصائد •

(أ) الأرض المحجبة (١٤٤) •

(ب) الفقرة الأولى من ثلاث أغنيات عربية (١٤٥) وكلتاها من
مجزوءه ، وقافيتهما تتغير فى كل رباعية على حدة ، وهكذا الى نهاية
القصيدة •

(ج) الشهيد (١٤٦) •

(د) أغنية ليالى الصيف ، وكلتاها تسير على نظام المقطوعة
مطلع مكون من تفعيلتين فهو من منهوك الرمل على قافية ، وقفل يتماثل
تماما مع المطلع ، وبينهما شطران يتكون كلاهما من ثلاث تفعيلات فهما
من مجزوءه على قافية مخالفة فالقافية تسير على النحو الآتى أ ب أ •
وهكذا الى نهاية القصيدة •

السلس :

وقد أتت منه ثلاث قصائد :

(أ) بقايا (١٤٨) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التوزيع بين
المجزوء والشطور والمنهوك مع اتحاد القافية فى أبياتها الأربعة الأولى كما
أفادت من نظام القفل الموحد القافية هو أيضا ، والموزع بين المجزوء

• (١٤٢) ج ٢ ص ٣٢٠

• (١٤٥) ج ٢ ص ٤٩٦

• (١٤٧) ج ٢ ص ٥٣٠

• (١٤٢) ج ٢ ص ٣٢٢

• (١٤٤) ج ٢ ص ٣٧٧

• (١٤٦) ج ٢ ص ٣٢٨

• (١٤٨) ج ٢ ص ٣٧٩

والمنهوك في كل فقرة على حدة ، لأن هذا القفل لا يتكرر بنفس القوافي
في كل فقرة ، فتوزيع القوافي يسير على النحو الآتي : أ أ أ ب ب
وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) الفقرة الأولى من ثلاث مرات لأمي (١٤٩) - أغنية للحزن ، وقد
أخذت تشكيلا خاصا ، يتمثل في التنوع بين المجزوء في الأبيات الأربعة
الأولى ، والمشطور في البيتين الأخيرين من كل فقرة ، وفي التنسيق بين
القوافي داخل الفقرة الواحدة التي تسير على النظام الآتي : أ ب أ ب أ ب
والالتزام بنفس النظام داخل الفقرات المتناظرة ، وهكذا .

(ج) السلم المنهار (١٥٠) وأبياته الأربعة الأولى من مجزوء الرمل ،
والأخيران من مشطوره ، وبيته الأولى يتفق مع الرابع في القافية ، والثاني
مع الثالث في قافية مخالفة ، والخامس مع السادس في قافية أخرى ،
وبها ينتهي المسدس ويتكرر هذا الى نهاية القصيدة ، فتوزيع القافية يسير
على النحو الآتي : أ ب ب أ ج ج .

المسبح :

وقد أنت منه قصيدتان :

(أ) غرباء (١٥١) وأبياتها الأربعة الأولى من مجزوء الرمل ،
والأخيران من مشطوره ، والبيتان الأولان على قافية ، والتاليان على قافية
مخالفة ، والبيت الخامس يتفق مع الأولين ، والسادس مع التالين مع وجود
لازمة في السطر السابع عبارة عن كلمة (غرباء) ، وهكذا الى نهاية
القصيدة .

(ب) ذكريات (١٥٢) ، وقد أفادت من بناء الموشحة تنظيم الأجزاء
المتقابلة عبر فقرات القصيدة السبعة ، فهي تبدأ بأبيات ثلاثة مجزوءة على
قافية ، يليها بيتان مشطوران على قافية مخالفة ، فبيتان مجزوءان على
قافية أخرى مخالفة تتردد في أفعال كل فقرة وهكذا الى نهاية القصيدة ،
فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

أ أ ب ب ج ج - د د د ه ه ج ج - و و ز ز ج ج .

١٥٠) ج ٢ ص ٢٥٠

١٥٢) ج ٢ ص ١٧١

١٤٩) ج ٢ ص ٣٦٤

١٥١) ج ٢ ص ١١٦

الثلثون :

وقد أتت منه قصيدتان هما :

(١) عندما انبثت الماضي (١٥٣) ، وقد استعملته مجزؤا ومشطورا ، ووزعت موسيقاه ببراعة عندما قسمت القصيدة الى ست فقرات ، وأخذت لكل فقرة على حدة من الموشحة المطلع والغصن والقفل ، وشطرت الغصن الى شطرين على قافيتين مختلفتين ، وفصلت بينهما بيت مجزؤ على صورتى المطلع والقفل ، وفعلت مثل ذلك فى بقية الفقرات دون أن تتكرر قوافى الأجزاء المتماثلة فى بقية الفقرات .

(ب) الفقرة الثالثة من ثلاث أغنيات شيوعية (١٥٤) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المشطور الذى أتى بمثابة المطلع ، وتردد بمثابة القفل ، عقب كلتا الفقرتين ، والمجزؤ الذى توزع بين الأبيات الأربعة التالية للمطلع ، والأبيات الستة التى تليها فى الفقرة الثانية ، كما أفادت من بناء الموشحة التنوع بين القوافى ، فالبيتان الأولان على قافية ، يليهما بيتان على قافية مخالفة ، فبيت على قافية المطلع ، فبيت على قافية البيتين التالين للمطلع ، فتوزيعها هكذا أ ب أ ب ج ج .

الكامل :

ووزنه كما هو معروف متفاعلن متفاعلن متفاعلن ثلاث مرات فى الشطر الواحد ، وسنبدا بأبسط صورة .

الثنى :

وقد أتت منه قصيدة مجزؤة واحدة هى الى اختى سها (١٥٥) ، والتفعيلة الأخيرة فيها مرفلة ، أى مزينة بسبب خفيف ، والترقييل علة بالزيادة وهى اذا وجدت لزمت ، وكانت كذلك ، وقافيتها تختلف فى كل بيتين وهكذا الى نهاية القصيدة .

الرابع :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هى قبر ينفجر (١٥٦) ، وهى ملتزمة تماما بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تتغير كل أربعة أبيات وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

(١٥٤) ج ٢ ص ٧٤

(١٥٦) ج ٢ ص ١٦٥

(١٥٣) ج ٢ ص ٥٤

(١٥٥) ج ٢ ص ٢٩٩

الخمسي :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي الى عمتي الراحلة (١٥٧) ، وهي أيضا ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، ومن أصوله جواز الحذف ، وهو حذف الوند المجموع فتصير متفاعلتن متقا بتحريك التاء ، ويجوز تسكينها وقافيتها تغير في كل خمسة أبيات ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

الستس :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي هل ترجعين (١٥٨) ، وقد أفادت من بناء الموشحة نظام القفل الذي التزمت به في سائر الفقرات .

الثمن :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي مرثية امرأة لا قيمة لها (١٥٩) على فقرتين ، في كل فقرة تأتي الأبيات الستة الأولى من مجزوء الكامل ، والسابع من مشطوره ، والآخر من منهوكه ، أما القافية فتأخذ شيئا من التوازن . الأول مع الرابع مع السادس ، والثاني مع الثالث ، والخامس مع السابع مع الثامن ، فهي تسير على النحو الآتي : أ ب أ ج أ ج د .

بقي من أوزان الكامل الى وودة بيضاء (١٦٠) ، وكلتا فقرتيها تتكون من عشرة أبيات ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنويع بين المجزوء والمنهوك ، والتنويع في القوافي المتناظرة في كلتا الفقرتين ، واستخدام القفل .

الحظيف :

ووزنه قاعلاتن مستقع لن قاعلاتن ٣ مرات في الشطر الواحد .
وستبدأ بأبسط صوره .

الثنى :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي كبرياء (١٦١) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته .

• (١٥٨) ج ٢ ص ٢٨٧

• (١٦٠) ج ٢ ص ٥٥٩

• (١٥٧) ج ٢ ص ١٣١

• (١٥٩) ج ٢ ص ٢٧٥

• (١٦١) ج ٢ ص ٢٩

الربع :

- وقد آتت منه سبع قصائد .
- (أ) أجراس سوداء (١٦٢)
- (ب) وجوه ومرايا (١٦٣)
- (ج) حصاد المصادفات (١٦٤)
- (د) صائفة الماضي (١٦٥)
- (هـ) مقدم الحزن من ثلاث مرات لأمي (١٦٦)
- (و) الوحدة العربية (١٦٧)
- (ز) البعث (١٦٨) وكلها ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته .

الثلث :

وقد آتت منه قصيدة واحدة هي ساعة الذكرى (١٦٩) الموزعة على نظام الموشحة ، ولكن بأبياتها التامة مع قليل من التصرف ، ففيها من الموشحة المطلع والنصن والقفل ، وإن كانت قد شطرت النصن الى شطرين بينهما بيت على قافيتي المطلع والقفل ، وفعلت مثل ذلك في بقية الفقرات دون أن تكرر قوافي الأجزاء المتماثلة في بقية الفقرات ، فتوزيمها يسير في كل فقرة على حدة على النحو الآتي :

أ ب ب أ ب ب أ وهكذا الى نهاية القصيدة .

مجزوء الخفيف وكامله :

وقد آتت منه قصيدة واحدة هي الى ميسون (١٧٠) ، وقد بدأتها ببيتين مجزوءين على قافية ، يليهما أبيات أربعة كوامل على قافية مخالفة ويتكرر هذا النظام لمرة واحدة .
ويبدو أن كثرة نظم الشاعرة من هذا البحر ، وبخاصة في مأساة الخيانة ، واغنية للانسان جعلتها مسيطرة على نغمه سيطرة كاملة .

السريع :

ووزنه مستفعلن مستفعلن فاعلن . وستبدأ بأبسط صوره .

الثنى :

• (١٦٣) ج ٢ ص ١٥٩

• (١٦٥) ج ٢ ص ٢٩٤

• (١٦٧) ج ٢ ص ٥٢٢

• (١٦٩) ج ٢ ص ٢٨٢

• (١٦٢) ج ٢ ص ١١٤

• (١٦٤) ج ٢ ص ٣٦٦

• (١٦٦) ج ٢ ص ٣١٦

• (١٦٨) ج ٢ ص ٥٤٩

• (١٧٠) ج ٢ ص ٥٧٧

وقد آتت منه أربع قصائد .

(أ) أسطورة عينين (١٧١) ، وهي ملتزمة بأصوله البحر وتفعيلاته وقافيتها توزع على النحو الآتي . الشطر الأول مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة ، وتتغير القوافي بنفس الطريقة مع كل ثنائية ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) عروق خامدة (١٧٢) ، وشطرها الأول يتكون من كامل السريع الذي ينتهي ب فعلن ، والثاني من مجزؤه ، وينتهي كذلك ب فعلن . وقافيتها توزع على النحو السابق ، الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ج) ثلاث أغان شيعوية (١٧٣) ، وهي تسير على نفس طريقة عروق خامدة .

(د) رماد (١٧٤) وبيتها يسير على نفس الطريقة ، وإن كان ينتهي ب فاعلن ، وقافيتها محجلة ، فشطر بيتها الأول يتفق مع الرابع والثاني مع الثالث ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

المربع :

وقد آتت منه ثلاث قصائد :

(أ) ماذا يقول النهر (١٧٥) ، وهي برغم كتابة السطرين الأولين ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تتغير في كل أربعة أبيات .

(ب) النسر المطعون في ثلاث أغنيات عربية (١٧٦) .

(ج) حدود الرجاء (١٧٧) ، وكلتااهما ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تتغير كذلك في كل أربعة أبيات .

المخمس :

وقد آتت منه قصيدة واحدة هي الخيبة (١٧٨) ، وتتكون فقرتها من خمسة أشطر ، على خمسة أسطر ، الأول من كامل السريع ، والثاني من مجزؤه ، والثالث والرابع من كامله ، والخامس من مجزؤه ، وقافيتها توزع هكذا ، الأول مع الثالث والرابع ، والثاني مع الخامس ، وهكذا الى نهاية القصيدة ، فهي تسير على هذه الطريقة أ ب أ ب أ ب .

(١٧٢) ج ٢ ص ٦٤ .

(١٧٤) ج ٢ ص ١٨٠ .

(١٧٦) ج ٢ ص ٥٠٠ .

(١٧٨) ج ٢ ص ٣٦١ .

(١٧١) ج ٢ ص ٣٦٥ .

(١٧٣) ج ٢ ص ٥٧٠ .

(١٧٥) ج ٢ ص ٣٠٦ .

(١٧٧) ج ٢ ص ٥١٧ .

تنوع على بحر السريع :

الأعداء (١٧٩) ، وتبدأ بمجزوء من تفصيلتي السريع مستعملين/فعلن يليه أربعة أشطر كاملة كل شطرين على قافية مخالفة ، يليها شطران بمجزوءان على قافية مخالفة ، ففعل مجزوء على قافية تتفق مع قافية المطلع وهكذا الى نهاية القصيدة التي تسير على النظام الآتي :

أ ب ب ج د د ا .

المشرح :

ووزنه مفتعلن مفتعلن مفتعلن

وقد أتت منه قصيدة خمسة واحدة هي أغنية للقمر (١٨٠) على تجوز في التفويلة الأولى التي قد تأتي مستعملين ، وهي مقبولة موسيقيا . ولأى الأخيرة التي قد تأتي مفتعلن بسكون العين ، وهي مقبولة كذلك .

الهزج :

ووزنه مفاعيلن مفاعيلن .

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي عندما قتلت حبي (١٨١) ، وقد اختلطت تفاعيلها أحيانا بمجزوء الوافر مفاعلتن مفاعلتن بتحريك اللام . ومفاعلتن بتسكينها ، وهذه الأخيرة تتفق مع مفاعيلن (الهزج) ، ولا غرابة فالوزنان متقاربان ، وقد أجازهما بعض الشعراء (١٨٢) .

أما القافية فالبيتان الأولان يتفقسان مع الخامس ، والتاليان مع السادس ، فهي تسير. هكذا : أ أ ب ب أ ب الى نهاية القصيدة .

٢ - الاتجاه الانسيابي الحر :

ونازك تدعى بأنها أو لمن راد هذا الاتجاه وسيطر عليه ، وفاتها أن الأيام كانت حبي تجاربه منذ مطلع هذا القرن ، وأن النفوس كانت مهية لاستقباله ، كما فاتها أن عملية التهيئة هذه لا فيها من امتداد وتوغل وبما فيها من اصرار كانت هي السبب في استقبال قصيدتها الأولى : الكوليرا - هذا الاستقبال الحافل السعيد .

وبمراجعة سريعة لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث لمؤلفه من موريه بترجمة سعد مصلوح ، تتضح المحاولات الدوب لهذا اللون منذ مطلع هذا القرن .

• (١٨٠) ج ٢ ص ٤٨١

• (١٧٩) ج ٢ ص ٢٩٢

• (١٨١) ج ٢ ص ٢٢٦

• (١٨٢) ربيع موسيقى الشعر د- ابراهيم أنيس ص ١١٠ وما بعدها .

ولن أعيد ما قلته في مكان آخر ، وإنما سأشير إليه ، الى مقالات محمد فريد أبو حديد منذ عام ١٩١٨ على صفحات السفور المصرية ، وعام ١٩٣٣ على صفحات الرسالة عن الشعر المرسل ، وإلى أعماله الشعرية الباكورة بهذا الشعر فيما بين هذين التاريخين : رواية مقتل سيدنا عثمان ١٩١٥ ، ملحمة زهراب ورستم ١٩١٨ ، ميسسون الفجرية ١٩٢٨ ، خسرو وشيرين ١٩٣٢ ، وإلى محاولاته في ترجمة نماذج من يوليوس قيصر ، وعطيل ، ورومي وجوليت في سنة ١٩٣٥ ، ثم الى ترجمته لمكبث شكسبير في سنة ١٩٥٨ (١٨٣) ، فضلا عن ترجمة باكتير لرومي وجوليت في سنة ١٩٣٦ ، ونظمه لمسرحية أخناتون ونفرتيتي في سنة ١٩٣٨ .

هذا وكان أبو حديد منذ هذا التاريخ الباكر يقوم بشرح نظرية هذا الشعر ويقتن له ، ويسوق الحجج والبراهين للرد على المعارضين والمهاجمين ، ويضرب الأمثلة بنماذجه الكثيرة ، وألوانه الجديدة ، وكلها تسير على هذا الخط ، وفي نفس الاتجاه الصحيح للشعر الحر ، وإن سماه أبو حديد الشعر المرسل Blank verse فهذا الاتجاه — كما نرى — مهد له كثير من شعراء المرحلة التي سبقت نازك بل وهياوا النفوس لاستقبال قصيدتها الكوليرا بلامحها الجديدة ولامحها الجديدة هي كما تقول : متناسقة واضحة لا تنمى التلاعب بعدد التفاعيل في البحر الواحد ، وترتيبها مع الاستخفاف أحيانا بسلطان القافية واخضاعها لا الخضوع لها مما هو معروف في تكنيك الشعر الحر (١٨٤) .

وشعرها الحر في هذه المرحلة محدود ، والبحور التي اعتمدت عليها هي على الترتيب : المتدارك ، والمتقارب ، والكمال ، والرمل ، والرجز والوافر ، وعلى هذا صنعت على إشارة لكل بحر من هذه البحور الستة .

المتدارك :

ومنه نظمت القصائد الآتية : الأفعوان ، نهاية السلم ، في جبال الشمال ، الكوليرا ، لنكن أصدقاء ، يحكى أن حفارين ، تحية للجمهورية العراقية ، الى الشعر (١٨٥) .

المتقارب :

ومنه نظمت القصائد الآتية : جامعة الظلال ، أغنية الهاوية ، طريق

(١٨٣) راجع محمد فريد أبو حديد — محمد عبد التتم خاطر — الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٧١ وما بعدها .

(١٨٤) نازك الملائكة ج ٢ مقالة شجرة القمر ص ٢٢١ .

(١٨٥) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٧٥ ، ١٠٧ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ٢٢٣ ، ٢٤٩ .

العودة ، الهاربون ، صلاة الأشباح ، لكنها ستكون الأخيرة ،
خضام (١٨٦) .

الكامل :

ومنه نظمت القصائد الآتية : مر القطار ، خرافات ، أنا ، الى العام
المديد ، لمن النسيان ، الوصول (١٨٧) .

الرمل :

ومنه نظمت القصائد الآتية : مرثية يوم تافه ، المحيط المشهود
فى شجرة السرو ، أغنية حب للكلمات ، النهر الماشق (١٨٨) .

الرجز :

ومنه نظمت : يوتوبيا فى الجبال ، وخمس أغانى للالم (١٨٩) .

الوافى :

ومنه نظمت ، مشغول فى آذار (١٩٠) .

ولا تعليق على توزيع عدد التفاعيل التى قد بطول فتصل الى ستة
فى السطر الواحد ، وقد تقصر فتصل الى تفعيلتين ، وربما الى تفعيلية
واحدة مما هو معروف فى نظام هذا اللون من الشعر ، كذلك لا تنبغ
لتدافعات الشهور ، وجمال الإيقاع ، وتوزيع القوافى فهذا أمر يطول
شرحه ، وإنما نشير فقط الى محاولاتها الموب فى السيطرة على القافية ،
واخضاعها لاثراء تجاربها الفنية .

فى الأقموان على سبيل المثال وزعت القافية هكذا :

أ ب ب أ ج أ ج أ د د د هـ ، وقريبا من هذا النوال فى بقية
القصيدة .

وفى نهاية السلم وزعت هكذا :

أ ب أ ب . . . ب أ ج . . . ثم اضطربت الى حد ما فى الفقرة الثانية ،
ثم عادت الى شئ من الالتزام فى بقية فقرات القصيدة .

(١٨٦) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٩٩ ، ١١٩ ، ٢٥٥ ، ٣٠٢ ، ٣٩١ ، ٤٧٧ ، ٥٠٣ .

(١٨٧) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٧٨ ، ٨٧ ، ١١٧ ، ٢٥١ ، ٣٤٢ ، ٣٦٩ .

(١٨٨) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٩٢ ، ١٨٥ ، ٢٩٠ ، ٥٣٥ .

(١٨٩) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ١٥٢ ، ٢٥٨ .

(١٩٠) ج ٢ ص ٤٧٤ .

وفي الشعر وزعت هكذا .

أ ب أ ب ج ج د د ب د ب ، وهي مع ذلك ضعيفة الموسيقى وفيها نثرية .

وفي أغنية الهواية وزعت هكذا .

أ ب ج ج د أ ب ج د ج ، ومع ذلك فموسيقاها ضعيفة ، لأن القصيدة ذاتها مسطحة .

وفي طريق العودة وزعت في الفقرة الأولى هكذا .

أ ب أ ب ج ب ج ج ، ثم تغيرت في الفقرات التالية ، ولكنها مع التغير ملتزمة إلى حد كبير .

وفي الهاربون ، بدأت الفقرة الأولى بأربعة سطور قصيرة بأسلوب الخطو الراقص ، الأول مع الثالث ، والثاني مع الرابع ، ثم التزمت في بقية الفقرات بالنظام الآتي :

السطران الأولان المكون كلاهما من تفاعيل ستة على قافية ، والسطور الثلاثة التالية والمتدرجة في عدد التفاعيل ٢ - ٤ - ٥ على قافية مخالفة ، والسطر الأخير من ٤ تفاعيل على قافية البيتين الأولين . أ ب ب أ ب ب أ وهكذا .

وفي من القطار مع أن الشاعرة تقول : إنها حررت القافية تحريرا تاما كان توزيع القافية في الفقرة الأولى هكذا ، أ ب ب أ ج د د د ، وفي الفقرة الثانية أخذت أسلوب الخطو الراقص ، خطوة للأمام وخطوة للخلف ، وفي بقية الفقرات التزمت كذلك ولكن بتوزيع جديد ، وبسبب هذا الالتزام ظهر التضيق المريب في قولها :

في مقلتيه برودة خط الوجوم

أطرافها في وجهه لون غريب

مع الوقوف بالسكون على الوجوم ، وفي قولها :

والقصة التي ستم الوجود

إبطالها وفصولها ومضى يرأب في برود

مع الوقوف بالسكون على الوجود ،

وهنا تشير إلى أن هذا التوزيع ليس كما رأينا ملتزما بدقة ، وإنما يتراعى ويتجاوب حسب الدقة الشعرية .

المرحلة الثالثة :

مرحلة الاعلاء والانطلاق
بالتجربة الى آفاق روحانية سامية

وهي مرحلة تتميز عن المرحلتين السابقتين بالسمو في الاحساس ،
والالتزام بمعناه الهادف ، أى بتوظيف قدراتها الفنية فى سبيل غايات
أمثل ، وبمعناه الإيقاعى ، أى بالتزامها الثرى بموسيقى الشعر الحر .
وذلك على امتداد ديوانها الأخيرين : للصلاة والثورة ، وبغير ألوانه
البحر ، باستثناء قصيدة واحدة نظمتها على موسيقى الشعر الحليلى وهى
الخروج من المتاهة فى الديوان الأول (١) .

وهذا التميز لم ينبغ من فراغ كما قد يتوهم ، وإنما نبغ من أعماق
خفية أخذت تعد له بطريقة لا شعورية ، وذلك على امتداد ثلاث سنوات .
من سنة ١٩٦٩ الى سنة ١٩٧٢ ، وهى مرحلة الاجبال التى كانت تقوم
فيها - فيما يبدو - بتوديع انكبابها الطويل على الذات فى معانيتها
للماضية ، ونهضة نفسها لاستقبال حياتها الآتية ، التى تقول عنها :
« والحق أننى كنت أحسب أنني قد انتهيت شعريا الى الأبد ، لأن ثلاث
سنوات كاملة من الصمت ليست شيئا مألوفا فى حياتى ، وإن كانت
مألوفة فى حياة غيرى من الشعراء ، فقد سكنت بول فاليرى ثمانى عشرة
سنة كاملة ثم أفاق ونظم قصيدته العظيمة « المقبرة البحرية »
Le cimetière marin ، وسكنت وليم بتلر بيتس عشر سنين ثم نظم
مجموعة شعرية مهمة ، وسكنت شكسبير ست سنين كاملة . فلم لا يكون
سكوته من جنس سكوتهم ؟ لم يخطر لى هذا » .

والواقع أنه لم يخطر لها ، لأنها ما كانت تدرك بما يدور فى أعماقها
من عملية التحوير والتغيير ، فأعماقها كانت تعد لمرحلة جديدة .

ويكفى أن يكون أول نطقها بعد مرحلة الاجبال هذه بهذه الأبيات
التي فجرتها بطاقة تهنئة مرسوما عليها صورة لمسجد قبة الصخرة
بالقدس الحبيبة .

(٢) من مقدمة للصلاة والثورة ص ٧ .

(١) ج ١ ص ١٠٤ .

يا قبة الصخرة
يا ورد ، يا ابتهاة مضية الفكرة
ويا هدى تسيبحة علوية النيرة
يا صلوات عذبة الأصدا
جاشت بها الأباه
يا حرقة المجهول ، يا تعطش الانسان للسما
يا وله الركوع يا طوره
يا وردة الحشوع يا نداء ، يا عطره (٣) .

مع ملاحظة ما تحمله الأبيات من الفاظ تفيض بالبهاء ، والروحانية ،
والصفاء ، لتدرك ما نرمى اليه من مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى
آفاق روحانية سامية .

فهذه بداية ، مجرد بداية .

ومرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة ههنا تدور كما تناولتها ،
ورسمت أبعادها قصيدتها « سنابل النار » من ديوانها يغير ألوانه البحر
في دوائر ثلاث ، صغيرة ، ووسطى ، وعليا ، هي دوائر الحب .

فالدائرة الأولى الصغيرة ، هي

دائرة الهوى الحسى المتمثل فى حب انسان من الناس .

هواه كوكب فى مقلتي ، فى شعري طوق من الأس

وبسمته حقول شدى ، وترنيمة أجواس

يعطينى ، يزخر فى ، يتوجلى

على مملكة الوهم

وفى أروقة الحلم ... لغيره

يصغرنى ، يعولنى

الى شلة ملوثة ، الى تنورة والى ظفيره

والدائرة الثانية الوسطى هي دائرة الهوى الوطنى ، وهي أجل من

الدائرة الأولى وأسنى ، لأن .

.. حب الأرض أظفر

من هوى مرغ احساسى فى الطين وعفر

في ثرى الأهواء والخمى جينى
ان حب الأرض غابات ، وفريد ، وقمح
حبها شرفة مرم

حبها يفصل شكى فى بحيرات يقين •

والدائرة الثالثة العليا هي دائرة الهوى العلوى ، وهي أجل من
الدائرتين السابقتين وأسمى ، لأن هواها لا ينتسب الى الحب ، أو الى
الأرض ، بل انه ليتخلص من الحب والأرض لينمو فى المناطق العليا من
الذات ، ومن ثم فهو فى حاجة الى أن يتطهر ويتهيا لسمو يليق بمن يرتفع
الى أعلى ، ليلقى وجه المليك •

كبيافى الثلج

كالأنجم

كاللآلئ ملىكى

فى طريقى ينثر الحب ثريات

شواطئ لا نهايات ، ويرمى لى شموسا

ومجرات من الضوء

نهورا عذبة الذهب ، تصفى وتنقى

وسماوات بلا عد

واودية من الألوان والورد

المسح فى جناحتها واسقى

ثم اسقى

من رحيق الأنجم الصيفية النظم كؤوسا وكؤوسا (٤) •

وحول هذه الدوائر الثلاثة ستكون الدراسة فى ديوانها المذكورين ،
فهى - أى دوائر الحب - فى كليهما ممتدة رغم أن أولها نظم فى سنة ١٩٧٣
فى قصائد أقل طولاً ، وأكثر وضوحاً ، وأعلى نبوة ، وثانيهما نظم فى العام
الذى يليه فى قصائد أكثر طولاً ، وأقل وضوحاً - ففيها غموض جميل يشف
ولا يحجب - وأهدأ نبوة • ولأن القصائد فى كليهما غنائية فلن نلتزم
بالترتيب الزمنى فى انشاء القصائد ، أو فى اصدار الديوان •

ولنبداً بالدائرة الأولى الصغيرة ، دائرة الهوى الحسى •

(٤) راجع القصيدة فى بخير الرواة البحر ص ١١٨ وما بعدها •

ويلاحظ أنها - مع أنها صغيرة - تختلف عما كان في المرحلتين السابقتين - مرحلتى التعبير عن التجربة ، والوعي بإبعاد التجربة يتوسع المسموع يتناسب وطبيعة هذه المرحلة ، فهي تتناول الحب في معناه المجرد ، وتطور حوله ، وتفلسف أحاسيسه ولذعاته في قصيدتها « السماء على غابة الصير » كما تصور مشاعر الحبيبين في طفولتهما القطرية ، وتراسل عواطفهما على البحر وقت الظهيرة بآرق لفة في أرق صورة ، في قصيدتها « ويبقى لنا البحر » كما تصور لهفتها على الحبيب المسافر ، وخوفها عليه . وحرصها على أن تشتري له قرآنا صغيرا .

يقتنيه لمن حب

لهمرا في ليلة ظلمة ،

خبزا وخمرة

في قصيدتها « دكان القرائن الصغيرة » وكلها في يثير ألوانه البحر ، كما تصور مشاعرها الأسرية الدافئة في ثلاث أغان نظمته خلال فترة فراق ، في قصيدتها « ثلاثية زمن الفراق » ، كما لا تنسى في غمرات عواطفها النبيلة تحية لطفلة الدكتور عبده بدوي (دالسة)

تصف عن الحب في معناه الانساني ، وعن المودة ، ولأمها بطبيعة الحال بعد أن سمعت صوتها مسجلا على شريط وهي تلقى شعرها بعد وفاتها بعشرين سنة ، وقد ارتبط هذا الصوت الآتي إليها عابقا من وراء الزمان ، من وراء مدى اللانهاية بحب أكبر يتعدى هذه الدائرة الأولى الصغيرة الى الدائرة الثانية الوسطى ، دائرة الهوى الوطني حينما جاء دافئا كاريج التراب في مروج فلسطين ، بل حينما جعلتها - أي أمها - تموت في ذات القصيدة (١) في القدس كل صباح :

يقتلونك ، تنقل أخبار موتك سود الرياح

تسقطين شهيدة

في الشعاب القريبة والطرق البعيدة

توقدين مخضبة بعاء القصيدة (٥) .

فعملت على أن تتوحد هذه الأم وهي أعز ما كانت تملك وتحب - على عادة البرياليين - بالأرض ، وبكل شهيد يسقط في كل يوم على حمله الأرض وبالحقائق المرة ، وبالمأساة ، وفي هذا سمو بالحب يرتفع الى

(٥) أخرى من القبر . وهي القصيدتين السابقتين في الصلاة والفتوة .

أحاسيس أعلى مما كانت عليه في المرحلتين السابقتين ، ويظهر أكثر حينما تتجه الدراسة الى تفاصيل هذه الدائرة الأولى الصغيرة ، التي تشف مع أنها صغيرة عن مشاعر أسمى وأنبى .

ففي « السماء على غابة الصبير » - ولناخذ في متابعة التفاصيل نجد التلازم بين الحب والعذاب ، وهذا التلازم في حد ذاته فلسفة مجردة تدور حول الحب وأحاسيسه ولذعاته ، وتأخذ سبيلها الى الظهور بقوى هائلة تقوم بتشخيص هذا التلازم الآتي في صورة .

طفلين قادمين من مجاهل الأبد
يوزعان في الصباح ادعما وقبلا
وهذب مقلتيهما أمس وغد
وعطر موجة ومد

كما تقوم بايجاد نوع من التمايش اللذيذ بين هذين الطفلين القادمين من مجاهل الأبد ، فتجعلهما يقبلان معا ، ويحلان في القلب معا ، ويتكلمان معا ، ويتحدثان على القلب معا ، مع أن لكل منهما صوته الخاص ، وكيانه المستقل ، وتخلع عليهما وهما بهذه الصورة ما يجيش عادة في صدور المحبين من تضارب الحالات ، وتزاحم الانفصالات ، وتربط ذلك كله بوجودنا الذاتي ، وأحاسيسها الخاصة لتدفع بالمتلقي الى مزيد من التطفل في أعماق النفس ومكنون الشعور ، ثم تقوم بتجلية ما يتوارد في هذه الحالات من تنويعات على نغم الحب والعذاب في صور تعتمد على ايجادات ثنائيات رامزة متلازمة هي أيضا ، مستخفمة لذلك سداجة الطفلين ، ومنغاثتهما ، بل وترثرثرهما لتصل في النهاية الى ما يشبه المفاجأة ، لقد لعبا بها - هذان الطفلان - شتتا قواها ، تجولا بها في غرف الرياح ، في دروب الضياع ، أسلماها للحزن .

لاغنيات وطبة عارية المجلدان
يسكن في احرفها الشتاء
وتصخب الرياح والأنواء

ثم باعانا بعد أن تحولا بها الى موسيقى خالصة ، الى نغم ، الى شعر صاف ، الى نور ، وجرح شمدان ، ولبن باعانا ؟ الى العود ، الى المعزف

وهكذا يتراءى سمو الهدف ، وبراعة التشخيص ، وجمال الصياغة ونبيل الفكرة (٦) .

(٦) راجع القصيدة في دفتر ألوانه البحر ص ١٤١ ، وفي دراستنا عنها في هذا الكتاب .

وفى • ويبقى لنا البحر ، نجس على البحر فى وهج الظهيرة طفلين
منفصلين بالأحلام والآمال والحب ، روحها تسبح عبر مروج عينيه ، وقلبها
يركض خلف سؤال مبرعم يتردد على شفثيه •

سؤال يلور

•• عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تتلون أمواجه ؟ هل ترى تتبدل شطآنه ؟

سؤال ألقاه فى شبه حلم فائز فيها كوامن الشجن ، فإذا بثرثرة
الطفولة تثرى وتبدع ، وإذا بالاجابة تحمل آماد وأعماق •

••• نعم ، يا حبيبي

يغير ألوانه البحر •

ولكن أى بحر هذا الذى يغير ألوانه ؟ هناك بحر وبحر وبحر وبحر ،
وتسترسل فتصنف البحار وأعماقها ، ثم تطفن أخيرا الى سذاجة السؤال
فتصرخ •

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي ؟

وانت شراعى ،

والوان بحرى ،

وغيبوبة الحلم فى مقلتى

وانت ضباب ددوبى

وانت قلوعى ،

وانت ذوى موجتى

ووردة حزنى ، وعطر شحوبى

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي

وانت بعارى

ومرجاتى ومخارى

ووجهك دابى

وكانت فى أثناء ثرثرتها قد حدثته عن بحر آخر داخل نفسها بايحاء
من فلسفة ، وومضة من قوة ، غير أنها عادت الى طبيعتها النسوية فصاحت
به : انها ليست بحرا كما تزعم وانما هى زورق ، انها لتتوسل أن يأخذ
الزورق فوق موجة شوق مغلقة خافية :

الى شاطئ. مبهم مستحيل ،
 فلا فيه سهل ولا رابية
 الى غسق قهرى المدار
 عميق القرار
 وليس له فى الظهيرة لون
 وليس له فى الكثافة غصن
 ولا فيه هول ، ولا فيه أمن
 هنالك سوف نضيع
 وناكل دفة الشتاء ، وتطفئ ملح الربيع
 ونفزل صوف الصقيع
 هنالك لا طول للظل فى حلمنا لا قصر
 ولا دفتر للقدر
 ولا شئ يمكن أن يرتقيه النظر
 سوى موج اغنية تنحدر عبر جبال القمر
 ونفحك نبكى وعيناك تعكس لون البحر
 ويبقى لنا اللون
 والبحر

والأبد المنتظر

وهكذا نرى ما فى مشاعر الطفلين من سذاجة ، ونداءة ، وتطلعات
 وبراعة ، وظهر (V) .

وفى « دكان القرائين الصغيرة » نراها فى ضباب الحلم تبحث فى
 لهفة عن دكان القرائين الصغيرة ، لتشتري منه قرأنا صغيرا للحبيب
 المسافر .

عندما فى القدر يرحل

وتستمر فى لهفها تبحث وتبحث عن دكان مندلي

دكة فى آخر السوق وتلقين دكان القرائين الصغيرة

ولكن السوق يأخذ فيتسع شيئا فشيئا ، ومع الاتساع يتضعب
 ويتشعب ويتراعى ويتمدد الى غير ما نهاية !! .

ولست أدري لماذا يتبادر الى ذهنى حين قراءتى لدكان القرائين

(V) رابع القصيدة فى بغير الرواة البحر ص ١١ وما بعدها . وفى دراستنا عنها فى
 هذا الكتاب .

الصغيرة صورة حلم رآته على مستوى الواقع قبل أن تتأخر بأمرها المريضة أشد المرض إلى لندن لإجراء عملية جراحية لها ماتت على أثرها ، وذلك قبل أن تنظم القصيدة بعشر سنين ، وهذا الحلم تحكى عنه في مذكراتها فتقول : وقبل سفرى بأسبوع حلمت أننى أسير فى شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ملون ، وأبحث وأبحث فى لهفة ورغب فلا أجد من يبيعنى تابوتا ، ولم أقص حلمى هذا على أحد فى البيت ، وسافرت بأمرى الحبيبة التى دخلت غرفة العمليات ، وخرجت منها محنولة على نقالة ، حيث أودعوها فى عتير الموتى بالمستشفى. زيشا تكم إجراءات الدفن القلدة ، وقد رأيتها وهى تحتضر فى مشهد وهيب من حياتى إلى أعماقها. (٨) •

أنكون دكان القرائن الصغيرة هذه هى المقابل الموضوعى لهذا الحلم ! وهذا الضياع ، وهذه اللفظة ! ربما ، واعتقد أنه ليس من الصعوبة أن تقرأ الأشياء والنظائر بين الحلم والفاتى والقصيدة •

كما أنى لست أدري هل قطنت الشاعرة لرواسب الشعور هذا وهى تصوغ قصيدتها أم أن العقل الباطن أجازها دون وعى من الشاعرة !
وغير خاف بما تزخر به القصيدة من مشاعر السمو والنبيل ، وبخاصة إذا ما تكشفنا عما ترسب فى أعماقها من تجربتها الحزينة المرة (٩) •

ولمى « ثلاثية فى زمن الفراق » ترى المشاعر المداخلة تبثها إليه - إلى زوجها من على البعد ، نجاعة من نفسها شهرزاد بما تحمل من عبق الليالى ، ومنه شهریار ، ليكون تساؤلها عن سبب شهرزاد عن الكلام المباح أوقع فى اللوعة ، فحياة شهرزاد إنما هى فى هذا الكلام المباح ، وبالصيغة الحياة ! •

وتستمر شهرزاد فى دروب الرياح وهى تتساءل وكأنها لا حيلة لها فى الفراق ، وتقوم بإثارة صور متعددة من الوداعة التى تثير الشفقة وتدعو إلى العطف ، وتزيد من أواخر الحبة قائلة فى مناجاتها له من على البعد •

من يا ترى الذى بنا للرياح ؟
عصفورتين دون عش دالى أو جناح
ترمقنا الجوارح الكاسرة

(٨) لحظات من سيرة حياتى وثلاثين من ٩ •
(٩) راجع القصيدة فى دفتر الذاكرة ألبير من ٧٤ وما بعدها ، ولم ندرستنا عليها فى هذا الكتاب •

بنظرة اهدابها مسمومة ، احداها باتره
تشرينا كانما دماؤنا بحيرة تستباح
من يا حبيبي قد بنى بيتنا
هذا الجدار من ترى اسلمنا للجراح ؟
ومن ...

ومن .. الى آخر الاغنية الأولى من الثلاثية ، وكانها تشي بكلماتها
عن وقائع مادية ملموسة كلاهما أعرف بها .
وحينما تصلها رسالة منه يتزلزل كيانها فتنتطلق من خلال فرحتها
الغامرة قائلة في اغنيتهما الثانية من الثلاثية .

رسالة منه نهود اخضرار
مثل اللؤلؤ ، والرؤى ، مثل انبلاج النهار
رسالة أنا اليها سفن تائهة في بحر
تأتي الى من حبيبي كشلاء المطر
كقطرة الثلج على قوالب قد احرقها القطار
رسالة تأتي : وروود الشوق فيها ، وملق السهر
حروفها محطة الى مراسيها سياوى القطار
رسالة مثل صلاة الوتر
مثل انبهار دجلة في امسيات القمر

الى آخر ما فى الاغنية الثانية من مشاعر دافئة دافئة .
ثم تكتب اليه على التو واللحظة رسالة فيها من المعابنة الحلوة ، ومن
التكلف الطريف ، والتلمع المستحب أفانين وأفانين تقول فيها ، فى رسالة
اليه :

اسقيها من موجة شوقى
ابقى اسقى
فى حلمى ، ورسالة صحوى
اسقى اسقى
اطعمها اعناب دموعى
امنحها ايقاع خشوعى
اسكنها كل مدائن قلبى ، لا ابقى
امضغها شفتى اشعارى ، سغنى ، طرقي

ويبلغ بها التكلف الظريف ، والتملح المستحب الفاية حين تقول :

أصود شوقي أم أرقى ؟

ورعاد مسائي المحترق ؟

أم أسقيها عبرات تنزف من قلبي ؟

تلرو أنقاض وخرائب روعي في أودية الورق ؟



كلا ، لا يكفي ، لا يكفي

ساكون أنا الكلمات ، ساكن في الحرف

ساكون اليه أنا (الساعي)

و (الطابع) هدي وذرعي

و (العنوان) : عمارة حبي

شوارع قلبي

و (الرسالة) الولهي المسجونة خلف متاهات الأبعاد

عبر الصحراء بلا مطر يشدو ، وبلا ضو ، لا زاد

وبريدى جوى فلتخدشنى الريح

ولتجمد من برد كلنى

انى اتحدى أوودتى ، أقتل خوفى

أصرع ضعفى

ولتحلك ظلماتى فالشوق مصاييح

ونجوم ، وهوى فسح

وشتا ، حولى ووداعة وجهك صيفى

وليك جسمى من صلصال ، فالحب لركبتى روح

ولتك أجوانى غامضة الجبهة ،

إن هواك وضوح

والقلمة باب مفتوح

الى آخر ما نرى الأغنية من مشاعرها الفرحة ، ومسورها اللدنة .

وعواطفها المشبعة المحبة (١٠) .

وهكذا تتراعى المشاعر النبيلة ، والأحاسيس الفسامرة ، وهى

ما تتناسب مع طبيعة هذه المرحلة .

فإذا ما انتقلنا الى الدائرة الثانية الوسطى ، دائرة الهوى الوطنى

راعنا ما فيها من الالتزام بهوى الأرض ، وتبنى قضيتها ، وعرضها فى

(١٠) راجع القصيدة فى الصلاة والثورة ص ١١٢ وما بعدها .

كل صورة ، وعلى كل محفل ، ذلك أن الشاعر قد أفادت على أبشع ما يفوق عليه العربي الذي كان يحلم بالجنى الداني القطوف بعد هذه الثورات المتوالية في سوريا ، ومصر ، والعراق ، والجزائر ، واليمن فإذا به لا يحنى الا الهزيمة ، ولقدان الثقة والحمية .

وقضية فلسطين بنا تحمل من التخطيط الماكر هي لب المأساة . وعلى عادتنا في الدراسة لن نتقيد بالترتيب الزمني في انشاء القصائد ، فالقضية بجوانبها ، ومنحنياتها ، ومزالقها ، ودوافعها واهدافها ومآسيها هي ككل كانت تتفاعل في أعماقها ، وتهز من خلجاتها ، وتدفع بها الى قصائد الملتبها التي أثبتت بها مدى قدراتها على الالتزام .

ومادام الأمر كذلك - أي أنها تتعامل معها ككل فإن تنظيم هذه القصائد ، والتنسيق بينها لتأخذ اتجاهها واضحا مميذا على حسب تسلسلها الشعوري هو أولى من تنظيمها على حسب انشائها .

ولقد حدث أن إذاعت وكالات الأنباء يوم ١٩٧٣/٤/٨ أن اليهود في اسرائيل أهدوا الى الملكة اليزابيث ملكة بريطانيا قطعة أرض في فلسطين المحتلة ، وأنها قبلت الهدية تعبيرا عن صداقتها مع الطائفة اليهودية ، وهنا أخذت الشاعرة على الفور دورها الايجابي ، وانبرت للهدية . منتهزة الفرصة لترض القضية التي أعطى فيها من لا يملك وعدا لمن لا يستحق في قصيدتها الملكة والبستان - والبستان هنا هو فلسطين .

أرضه تير وأسرار

وفيه تشر النار

سيولا من تسايح ، وليمون ، واسلحة ، وثوار

وفيه ينفق الضوء الى قلب العنايد

وتغضل المواعيد

تموس الريح - اذ تعبر في الراج - سجاجيد

من العشب الطرى

انه بستان ثوار ، وزيتون شلى

في ثراه القمري

سنديان ، ونهور ، وثواريج قديمة

لم تزل فيها بقايا غمغمات من تراثيل وخيمة

نقلتها شلة الريح واتقى

عبرها ليل فلسطين هموم

ونلاه وغيومه

وتستمر في حديثها عن البستان فتستعرض مأساته .

وقع البستان في الأذى اللثيمة

صادر الباغي نسيجه

ويله بعثرت نسرته ، جزت كرومه

حصلت خنطته ، أوراده الحرى ، نجومه

كما تستمر فتستعرض جوانب المأساة في واقعها العربي ، وواقعها اليهودي ، وصداها في العالم ، وانكسار هذا الصدى دون أن يثير ما يسمى بالرأى العام العالمى ، كى ينتصف للقضية ، أو يعيد الحق المنتصب الى أهله ، بل انه من هذا الحق المنتصب يهلى الى الملكة ، لتقبل الهدية تعبيرا عن صداقتها مع الطائفة اليهودية ، وانهارا الى غير ما حد بالهدية متناسية فعال اللص ، ودنائه ، وجرائمه ، وخبت نواياه ، ومقاصده قهى لم تر البستان الذى أهدوا إليها قلعة منه :

..... مصبوغا بأنهار الدم المنسفة

وتناست يدها أن تسال اللص :

وهل تهدي الربى التتهكة ؟

وتستمر في ذات القصيدة فتثير تشبيها بالحق ، وتندر وتتوعد (١١)

لقد عرضت الشاعرة القضية في « الملكة والبستان » - بهلوه تحسد عليه - فأحسنّت العرض ، ودافعت فأحسنّت الدفاع ، وأنذرت وكأنها واثقة مما تقول .

هذا وفي الجملة الاعتراضية الأنفة الذكر - جملة بهلوه تحسد عليه - هدف مقصود ، لأن بداية السبعينات كانت على مستوى الأفراد مشحونة بتوترات هائلة انعكست في مصر على مشاعر المصريين في تظاهرات حائرة ، ونكات ساخرة ، وتوهان وشرد ، كما انعكست على وجدان كل عربى بشكل يقرب من هذا ، فهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ كانت صدمة مزلزلة لأحاسيس العرب كل العرب ، وانعكست كذلك على وجدان الشاعرة ، فعرضها للقضية في هذه الفترة بهذا الهلوه هو عرض تحسد عليه ، ولذا جعلناها - أى الملكة والبستان - مركّزا في دواستاننا لمناقشات القضية ، مع أنها لم تكن بأول ما قبل في بداية هذه الفترة .

(١١) رجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ٧٧ وما بعدها .

وعلى ذكر الهدية الى الملكة التى هى فى واقع الأمر اغتصاب تتوارد
أمام مخيلتها صور من الأرض المفتصة ، وتقف احداها ثابتة صامدة
لها من علائق تضرب فى أعماق الزمن ، وفى حنايا الشعور ، اذ ليس
من السهل أن تمر صورة القدس بما فيها من نكهة ، وبما لها من طعوم
مرور غيرها من الصور ، فسقوط القدس فى أيدي اليهود ، وبخاصة
وانها فى أيدي اليهود بما لهم فيها من أطماع ليس أقلها حلم بيت المقدس
لإقامة هيكل سليمان المزعوم هو أمر جلل يسأل عنه المسلمون كل
المسلمين .

ولقد اختارت لبناء قصيدتها « سوسنة اسمها القدس » أسلوب
المحاكمة ، وأمام من ؟ أمام الديان فى يوم الدين ، وبدأتها بأقصى الصور
عنفا ، وأشدّها بشاعة ، وهى صورة الموت الذى يرد عليه الجميع ، وعلى
عادتها أدارت الحقائق لترصد الصورة الفظيعة قائلة فى انذارها المهول :

إذا ما عويل رياح المنايا
غدا مر يمعو صدى عمرنا
وصيرنا الموت مائدة الدود ،
واستتبّت الموسج المتشعب فى شفتينا وفى شعرنا
وسافر طوفانه فى شواطئنا الحفر
غلغل مسراه فى جزرنا
إذا نحن متنا وحاسبنا الله :
قال : ألم اعلم موطننا ؟

وكانها تريد أن تقول : ومادامت هذه هى النهاية فلماذا الاحجام عن
إنقاذ القدس ، وتعريض النفس للمساءلة والتوبيخ .

وتستمر فتنقل أسلوب المسألة ، والدفاع ، والاستسلام الهزيل .
ومن خلال هذه الأساليب تتبدى أجمل الصور للوطن السليب ، وهذا
ما يزيد من حسرة المسالين ، ويدفع بهم الى المذلة والخنوع .
فمن المسألة تنقل أجمل صورة ، والعلل القدير يعدد ما فى الوطن
السليب من ملامح الجمال ، وظلال النعيم بأسلوب التوبيخ والتبكيك
فيقول :

... ألم اعظكم موطننا ؟
أما كنت وقرقت فيه ليلاه مرايا ؟
وحليته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا ؟
وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر ؟

ولونت حتى الحجر ؟
 أما كنت أنهضت فيه الثرى والجبال ؟
 فرشت الظلال ؟
 وغلفت وديانه بالشجر ؟
 أما كنت فجرت فيه الينابيع ، كلته سوسنا ؟
 سكبت التالق والاخضرار على المنحى ؟
 جعلت الثرى عاقبا لنا ؟
 أما كنت ضوات بالأنجم المنحدر ؟
 وفي ظلمات لياليكمو ، أما قد زرعت القمر ؟
 فماذا صنعتكم به ؟ بالروابي ؟ بلاك الجنى ؟
 بما فيه من سكر وسنا ؟

وعن الدفاع تنقل الشاعرة أنه لا دفاع ، وإنما هو استسلام مهين ،
 ومن خلال هذا الاستسلام المهين تأتي بالصورة الرائعة لسوسنة اسمها
 القدس .

..... ، نأمت على ساليه
 الى جانب الراية
 وفوق ثراها انحنيت دالية
 وتمطر فيها السماء خشوعا ، تصلب اللصوص
 ويركع سنبها ، تهجد فيها الحقول
 وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول
 فماذا صنعتنا بوردتنا الناصعة ؟

ثم تندفع في ابتهالات دافعها الحزى والتقصير والخوف من أن تمنحى.
 هذه الجنة الضائعة ، وإلى الأبد ، وهى من خلال ذلك - أعنى من خلال
 تصوير هذه السلبيات ايجابية الى حد بعيد ، لأنها نقلت هذا الموقف
 للتخاذل الضعيف ، لتلفت أنظار المسلمين قبل أن يفوت الأوان ، ويقفوا
 هذا الموقف عينه (١٢) .

وتسلمها هذه القصيدة « سوسنة اسمها القدس » الى اتجاه آخر
 بعيد عن عرض القضية ، والدفاع عنها ، وعن أسلوب المسألة ، ولفت
 النظر إليها ، فهي ما عادت تطيق ذلك ، وأنى لها امكانات المناقشات الهادئة
 فى منطقة يسودها التوتر والقلق والغموض .

(١٢) راجع القصيدة فى الصلاة والثورة ص ٣٩ وما بعدها .

انها لتنتقل فى هذه المرة فى اتجاه توتراتها العصبية فى قصيدتها
« للصلاة والثورة » ، التى فجرتها بطاقة تهتة بعيد الفطر عليها صورة
لمسجد قبة الصخرة - تنطلق الى ما يشبه المناحة الطويلة التى بدأتها
كما مر بنا -

يا قبة الصخرة
يا ورد ، يا ابتهاة مضيئة الفكرة
ويا هدى تسبيحة علوية الثيرة
يا صلوات عذبة الأصدا
جاشت بها الأبها
يا حرقة المجهول ، يا تعطش الانسان للسماء
يا وله الركوع ، يا طهره
يا وردة الخشوع ، يا نداء ، يا عطره
يا مسجدا أسكت تسبيحاته صهيون
من أجل حلم وقع مجنون
كبل فى أرجائه الصلاة المخفرة
ولوئ الحراب والمخفرة

وتستمر فى يا يا يا الى درجة أشفقنا عليها منها ، وكأنها فى
تدفقها الحزين ما عادت تستطيع السيطرة على انفمالاتها ، وبخاصة وأن
لها سابقة عقب وفاة أمها ، والتقاؤها بأفراد أسرتها فى مطار بغداد من
عام ١٩٥٢ .

ومع أنها حاولت التماسك فى بعض المقاطع بأثارة تساؤلات
مستقبلية كانت تند عنها من خلال مناحتها الطويلة الحارة .

يا قبة الصخرة

... ..

هل تنبض الحيا ؟

فى هذه الأذرع والجباه ؟

هل تدفق العطور والألوان واليباه ؟

ينبجس النبع من الصخرة ؟

وينبت الفداء وردا ساخن الحمرة ؟

نسقيه من نعمة الدعاء

من حمرة النداء

نظمه سنابل الغد

تختصر الزمان فى تسبيحة ثره

يصرخ فيها عطش الثورة

الا انها ما وصلت الى يقين ، فكلها امنيات ، والامنيات بعيدة فطبيعة
الفترة بما فيها من التوهان والشروء والضياغ والحيرة ما كانت تؤدى الى
يقين فى هذه الفترة بالمره ، بدليل انها عادت بمد هذه الفترة الى نفس
المناحة .

يا قبة الصخرة

حيث الخراب مسدلا شعره

وما تزال كذلك الى أن تفجأها اشراقة وميض نتكشف عن أنه
بالصلاة والثورة سيطلع النهار ، فالصلاة كما نقول : هي رمز الجانب
الروحي ، والثورة هي رفض الانسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية ،
وشر ، وطفيان ، وقبح وظلم فى الحياة الانسانية . والثورة مرتبطة اشد
الارتباط بالصلاة ، فالانسان الذى يصلى لله صلاة كاملة الأبعاد ، شاسعة
التطلعات هو الانسان الذى يعرف الرفض الحق ، والثورة على كل ما يهين
كمال الانسانية (١٣) .

والى هذه المعاني مجتمعة تشير آياتها :

يا قبة الصخرة

يا صمت ، يا ضياغ ، يا حيرة

جرارنا خاوية ، متى ترى تمتلئ الجرار ؟

حقولنا قد يبست ، فهل ترى تستسقط الأمطار ؟

وعند بوابتنا تنتظر الأقدار

متى نصلى ؟

انها صلاتنا انفجار

صلاتنا ستطلع النهار

تسلح المزول ، تعل راية الثوار

صلاتنا ستشعل الأعصار

ستزود السلاح والزئبق فى القفار

تعول اليأس الى انتصار

(١٣) من مقدمة للصلاة والثورة ص ٩ .

صلاتنا ستنقل الجذب الى اخضرار

وتطعم الصغار

فاكة السمود والاصرار

ويسلمها الاشراق الى نوع من النبوة فتري على البعد فيوض الحق
تهبط بـ

... النصر على مرتل القرآن

على المصلين ، وفي صوامع الرهبان

على الفدائيين ، في اودية النيران (١٤)

غير أن الاشراق ومضة الاحساس في هذا الواقع المتوتر القلق
الفاوض الذي - وبالحجرة - لا يكاد يصل الى يقين شيء ، وحقائق المأساة
في واقعها الغليظ ، شيء آخر بل ان حقائق المأساة في واقعها الغليظ تكاد
تهزأ من كل نبوة ، وتطمس لمحة كل ومضة .

ان الشاعرة لتمسك بيدها إحدى الجرائد العربية لتطالع بعض
العناوين وبعض الاعلانات فتجد وبالهول ما تجد واقع أمة منهزمة تميت
في مواطن الجحيم ، وتلهو وعدوها يجد ، وهل هناك مفارقات أكثر ايلاها ،
وأشد عنتا وارهاقا من تلك التي تناولتها عناوين واعلانات في جريدة
عربية .

صبيلا تقضي ليلة مروعة

خريطة جديدة موشعة

لدولة العدو . غولدا صرحت بأن اسرائيل لن تلتين

بأنها ستقتل خطي الفدائيين

تسقيهم من كأس موت مترعة

لبنان ينهار جنوبا . غارة

فوق القنال مزعومة

سيدتي ماذا ستلبسين ؟

في سهرة الليلة في أي وشاح سوف تظهرين ؟

سيدتي كوئي شبابا ساخنا وزوينة

استعمل عطور باريس اكرمي من خمرنا المشبعة

فخمرنا قد مطر الربيع فيها عطره وادبعة

تمتعي فالعمر يمضي راكضا ، والسنوات مسرعة

وانت تهرمين

(١٤) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ١٤٩ وما بعدها .

واحمر يا سيدتى زنايق وتين
 برجينيف باسم لتكنسن
 بشرى غد للعالمين عاطر ملون
 مستعمرات جلد ستبنى على حدود الاردن
 انظارك الطوال يا سيدتها اطلها
 بصيغ قرمزي لين
 كانه رجح غريق ذهل من تمتعت ارغن
 يهاجر اليهود من موسكو - ويعلمون من الضريبة -
 لاورشليم الحلوة الحبيبة
 جنوب لبنان قرى مروعة
 اوصالها مقطعة
 سكانها الى القبور جثث مشيعة
 بيوتهم خرائب مثورة ، اعمدة مقلعة
 حرائق مندلة
 راقصة البجعة ميساء كاعصان الكروم المروعة
 خدودها من حمرة مبقعة
 شبابها ما اروع !
 وخصرها ما ابلع ! (١٥)

وهكذا دواليك ، واذا كانت عناوين واعلانات في جريدة عربية
 تقوم على المفارقة الحادة بين اجرام اليهود وعربيتهم ، وبين عبث العرب
 ولهوهم فان القنابل والياسمين التي انشأتها عقب دخول الجيش الصهيوني
 في ليلة ١٩٧٤/٤/١ بيروت وصيدا ، ونسفه البيوت ، وقتله ثلاثة من
 قادة الفدائيين ، ثم هجومه على مخيمات اللاجئين دون أن يعترضه أحد -
 تقوم على التهمك المفيظ ، والحلق الحاد الذي يصل الى السخرية ، والى
 التوريات المهيمنة التي تصل بالعرب الى مستوى البله الذين يلجأون الى
 مواجهة الخطر بالأحلام والى مستوى الحمام ، لا النجاج التي تتناطح ،
 ولا الكلاب التي تنبح ، وأنى لهم أن يكونوا كذلك وقد وصلوا الى ما هو
 أدنى من الموتى ، لأن الموتى تنور عظامهم في قبورهم اذا ما أهينوا ،
 وترتج وتهجم ، وتجرح . وفي هذا اثاره تنميتها باثارة أخرى واثارة
 لتنتهى بقسم .

(١٥) راجع الضبيطة في الصلاة والثورة ص ١٢٤ وما بعدها .

ستقسم بالله ،

بالقدس ،

بالتار ، لا نتطيب

ولا في خصور الأغاني نبئت الدجى نتقلب

ولا من غير البيادر نشرب

الى ان نعود الى الوطن الستياح للعطب

ويصحب عودتنا ألف كوكب (١٦)

وهو نفس قسم الملك الضليل الذى ما أوصله الى أن يشفى غليله
من قتلة أبيه ، ونرجو ألا تكون إحياءاته كذلك .

وهنا نقف لتقييم حصاد هذه المرحلة فى محيط هذه الدائرة . الثانية
الوسطى ، دائرة الهوى الوطنى . ونسأل : وماذا بعد ؟ هل أفاد
ما ذهبت اليه الشاعرة من عرض للقضية . ودفاع عنها ، وإنذار بسببها
فى الملكة والبستان ؟ وما حصيلة المسألة . والدفاع المتخاذل ، والاستسلام
المهين أمام الديان فى سوسنة اسمها القدس ؟ وما حصاد المناحة التى
أشفقنا عليها منها فى للصلاة والثورة ؟ ، وماذا أفادت من تصوير الواقع
المنهزم فى عناوين وإعلانات فى جريدة عربية ؟ .

وهل حرك التقريع والتوبيخ من ركود المياه فى الواقع الآسن فى
القنابل والياسمين ؟

أخشى أن يكون الجواب كما هو فى بداية الخروج من المتاهة ،
لا شئ الا مزيدا من القلق والاضطراب والحيرة ، والا مزيدا من المتاهة
التى صورتها فأبدعت التصوير حيث تقول :

أين نغضى وحوطنا التيه والتمت	مة فى غابة الضباب الماحى ؟
زحف الليل ملء أعيننا ، مل	هتافنا ، وملء الجراح
والدهاليز تحت أقدامنا تع	ول ملوكة كدوب كفاح
يتقاطعن ، يترك الغيب الغيب	هب شلوا ، نهب الردى والرياح
دوبنا قاته : سلام تمتد	د ولا تنتهى لأى مكان
كلما صعدت خطانا مضى السد	لم يرتج ضاربنا فى الدخان
سلم صاعد بنا ، لولبى	يتلوى تلوى الأفقوان
سلم هابط الى جرف نهـر	زئبقى الى قم البركان

الى آخر ما صورت وأبدعت .

(١٦) راجع القصيدة فى للصلاة والثورة ص ١٢٢ وما بعدها .

وأمل أن يكون الجواب عن الأسئلة السابقة نفسها - كما هو في نهاية الخروج من المتاهة - أي في نفس القصيدة - هو كل شيء ، بل وأميل الى ذلك ، فبوارق اللحاحات السابقة هي إيجابيات على الطريق ، وخطوات جادة ، والا فهل تستسلم الأمة للموت ؟ ان الشاعر في ذات القصيدة ومن خلال تصويرها لاحكام القيود ، وشراسة الهجوم ، ووحشية الأعداء ، وضلال المتاهة ، وربط ذلك كله باليمين الأمريكي ، واليسار الروسي ينبجج امامها فجر ، يولد من الظلمة ، تراه حقيقة لا توهمها ، وواقما يمكننا لا اضطرابا وشرودا ومتاهة ، وتحكي عنه في ذات القصيدة فتقول :

بينما نحن في متاهتنا النكد را، بين الأشباح والأغوال
جرحنا ممطر ، وناكل شوكة وكرنا مغلوز وسعالي
وطريق أنى مشينا مغيف أسود الضو، مغلبى الظلال
بينما نحن .. اذ تدفق فجر نابض العطر من وراء الليالي

وتستمر في تصوير ملامح هذا الفجر وجماله ، وتصوير الدليسل قائد الخطى اليه وعطفه وحنانه ، وتصوير خطى الحائرين واهتزازها ، ودفعها لتستشرف آفاقه وأبعاده مملنة في نهاية القصيدة عن ايمانها بالوصول والخروج من المتاهة :

وسننجو من المتاهة ميهو رين تقنادنا يد مجهوليه
لا الدهاليز تحت أقدامنا تة هار ، لا نبرع الوجوه القتياله
لا الأغاني عبء على القلب لا الحب غريب ولا رحيق الطفوليه
وسنبني لنا غدا من ضياء الش مس ، من كل منية معسوله (١٧)

وعلى نفس المستوى ولكن بأسلوب آخر نصور الصراع عيه في قصيدتها « ثم يتفجر العسل » .

لقد سمعت أن في الخليج العربي وسط الماء المالح عيون ماء عذبة كان يعرف أماكنها الملاحون الكويتيون ، ويشربون منها خلال رحلاتهم الطويلة المضنية لصيد اللؤلؤ ، ترى . أليكون الخليج المالح هو واقع الأمة الجهم ، وتكون عيون الماء العذبة وسط هذا الخليج المالح هي الأمل الوائق من النصر ، وتكون رحلة الملاحين الطويلة في الخليج العربي هي رحلة الكفاح الطويلة على الدرب ، ثم يتفجر العسل . ويصاد اللؤلؤ ؟ يبدو ان الأمر كذلك ، وإن الشاعر اختارت لهذا المعادل أسلوبها السابق العازف على وترين من أوتار النفس ، يشدها أحدهما الى اليأس ، ويدفعها الآخر

(١٧) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ١٠٤ وما بعدها .

الى الأمل . وأدارت بين الوترين حوارا ، وجعلت أنغام الوتر الأول على لسان محدثتها ، وأخذت هي أسلوب الرد ، ومن خلال الحوار والرد ، وعرض الواقع وتجاذبه بين الأمل واليأس كان أسلوبها هذا الآخر ، الذي يعتمد كثيرا عن التقرير والسرد ، وأعطى فرصة المرافعة بين الأخذ والرد ، وأسهم في عرض الواقع واحتمالات النصر ، وساعد على الصور المنسداة المبتكرة ، وعلى الموسيقى الحادة القوية من خلال ما تنائر من انفصالات المتحدثين .

قالت محدثتي الحزينة في شرود :

ان الظلام سلاسل خنقت مرافئنا

الغانينا

كواكبنا

وجلت كل اعناق المدائن والحدود

ان الضباب مرابط يأتي علينا ،

جارفا دعواتنا الجرى ويجتاح السدود

قالت : سيقتل دكبنا هذا الظلام

وفجرتنا عتقاء ليس لها وجود

اعداؤنا متربصون

من بين ايديهم تساقطنا السماء حجارة

والشمس حمراء العيون

والبحر اعصار يسيل

ووجهه مدن غريقات

وهذااته جنون

ويطخ حول خيائنا شفق اللتون

استانها يقطرون من دماء ، ونحن مقطعون

وتستمر محدثتها فتستعرض مأساة الواقع الجهم ، ومناطلات الأعداء ، وفهم العالم المعكوس لطبيعة كل من الظالم والمظلوم ، وتصويره المظلوم على أنه مصاص دماء ، والظالم على أنه فرخ حمامة وديعة ، وتجيئها :

... لا تجزعى حتى اذا

ضربت شواطئنا سياط الريح ،

واغتالت قوافلنا مغازات الضياع بلا حدود

حتى اذا ما عششت في جلدنا مدن اليهود

لا تحزنى اختاء ، ان راحت تطاردنا الرياح الناقصات

ويقتفى خطواتنا القيم اللدود

فلا تلق فيه لنا وعسود
ومن الليالي التعليلات الملوثة ،

سوف يثبت حولنا الحجر الودود
والفسوء يكحل هذب اعيتنا وتلتنا شفاء من ورود
مثل الخليج الملح تقطعه طوال الصيف سفلن
وتظن ان خليجنا عطش وحزن
جهلت ففى اغواره فرح وامن

وتستمر هي الأخرى بأدلتها الاشرافية التى تقيس الواقع الجهم على
الخليج المالح ، والثقة بالنصر على عيون الخليج المتفجرة بالماء الملب
لتصل الى أنه :

ان كان قد دفع الرحيق
فى عمق اعماق اللوحة ، فالطريق
من حيث نحن الى فلسطين السليبيه
سيهل نبض فيه من جث القرى السود الكثيبه
وستمطر الدنيا على المدن الجذبيه
ومن الياب سيطلع الفصن الوريق (١٨)

وما ان تصل الى هذه الحقيقة الا وتأخذ فى تنميتها بكل ما تملك
من وسائل وأولها : التركيز على مراكز صنع القرار .

لقد تصادف ان زارت مدينة القاهرة فى شهر آب أغسطس ١٩٧٣ ،
قبيل حرب رمضان بشهرين ، وأن حيتها بقصصيتها « شمس
للقاهرة » ، والقصيدة مع انها تحية خالصة للقاهرة الا ان مهارتها
تترادى فى انتقاء معجمها الهادف الى دفع القرار ، ونثره من خلال
أساليب التحايا ، ودفقات العواطف على ساحة القصيدة ، لا بأسلوبها
المباشر ، اللهم الا ما كان فى نهايتها بعد أن حيات تماما لهذه النهاية
ابتداء من العنوان شمس للقاهرة ، وإيحاءات لفظتى شمس والقاهرة
بخاصة الى :

حييت يا سيف صلاح الدين
يا صخرة الصمود ، يا أرض اللدائين
يا أرق اللهب ، يا سهد القلوب الصابره
يا مجد هلى الأرض ، يا مجرة التاريخ ، يا دقاته

الى :

تحية للنبيل ، نهر الغصب والسلام

(١٨) راجع القصيدة فى للصلاة والثورة ص ٨٦ وما بعدها .

لمجد مسهد ، سهران لا ينالم
للأزهر العتيق ، للأهرام
لرمل سيناء التى تهيم فى أودية الظلام
تحت الأكف الجامعات الماكرة
فلتصبرى يا قاهره

الى :

فلتعلمى يا قاهره
ان العدو حربته مقلعه
وظله غيمه صيف عابره
وحكمه فى تل اييب قلعة موهومة تسير لا نهنام
قابعة تعلم ، كالحفاش ، بالانقراض ، والظلام
فجر غد فى ارضها تزغرد الألفام (١٩)

وهكذا تتراعى براعتها فى انتقاء مجيها الهادف الى دفع القرار ونثره
من خلال أساليب التحايا ودفقات المواطف على ساحة القصيدة .
وقايتها : تحريك كل ما يؤثر عاطفيا على صنع القرار ، ودفع كل القوى الى
هذه الغاية التى تلوح فى الأفق بعيدة ، حتى الموتى ، بل ان الموتى
بخاصة كانوا وسائل تحريك وإثارة ، وهل هناك أعز من الأم -
أم نازك ، التى أقتضوا مضجعا فى مقبرتها البعيد ، فى متاحف
لندن ، فهامت روحها الى وطنها الحبيب ، يعلوها شحوب الأسى ،
وقطوب الفجيعة ، ويتراعى وراء عيونها حزن عميق . انها لتأخذ
دورها فى الكفاح مع الفدائيين ، فتتوحد روحها مع أرواحهم ،
وتسقط شهيدة كل يوم مع شهدائهم .

كل يوم تموتين فى القدس ، كل صباح
يقتلونك ، تنقل اخبارك موتك سود الرياح
وهذا ليس باليسير وبخاصة وأن الأعداء تبادوا فى القتل والتنكيل..
كثر القتل يا لمى
وتعدد موتك حين رايت حمانا
يستباح ونرمى ولا نرمى
والعدو يصاد حتى تسايحنا وكرانا
وظفوتنا وحمانا

(١٩) راجع القصيدة فى للصلاة والثورة ص ١٨٥ وما بعدها .

ويشش ملء بساتينا وقرانا
يسكن منا مزق الدم والعظم
وترين علوك يا أمي
يتبادل أرضك ، أرض الجود هدايا (٢٠) .

ويزداد فوران الأم ، ويزداد غليانها ، وتستحيل روحها الى قوى
تقاتل : يتحول ترابها الى عاصفة ، يصبح الياسمين فوق قبرها لفا ،
تصبح عظامها تكيرة وقنابل ، وقصائدها المحرقات تهز كرى الحالمين .

تنهض القدس ، تزحف أنهارنا ، يستحيل
صمتنا خنجرا ، مدحفا ، ويصير التخيل
لهبا زاحقا ويقاتل
وتحارب أعداءنا شرفات المنازل
والشايك ،
والبحر ،

والنحني ،
والتاجل

وثالثها : تقديم نموذجي للفدائي القانت وللفدائية القانتة ، اللذين ينطلقان
بعد محاسبة متوترة للذات أمام قرار الاعدام ووردة المشقة :

بالموت ، والحب ، والعيون الفرقي الأسيره
نحن ارتفعنا
نحن مع البرق قد نصعنا
ومن حليب الفداء والشمس قد وضعنا
نحن حرثنا ، نحن زرعنا
سنابل الموت ، واتخذنا الأسى خميره
لخبزنا ، والسهاد في دعنا جزيره
وفي مزاد الرياح بعنا
خضرة اعمارنا ، واشترينا ركام أحزاننا الصغيره
ونحن صفنا
ذات ظهيره
وردة موت ، في عطرها نحن قد رتعنا
ونحن كنا براعم النار فاندلعنا (٢١)

(٢٠) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ٥٨ وما بعدها .

(٢١) راجع القصيدة في يشير الرانه البحر ص ١٥٢ وما بعدها ، وفي دراستنا عنها

في هذا الكتاب .

وبهذه الوسائل وأمثالها قامت مع من قاموا وبأسلوبها الخاص.
بتحريك القرار ودفع عجلة الأحداث ، واشتعال المعركة التي التهب أوارها
في سيناء وفي الجولان في العاشر من رمضان - أكتوبر ١٩٧٣ .
ولقد أسهم شعرها في تسجيل حدثين هامين من أحداث العاشر من
رمضان :

أولهما : هو أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين ،
وحان موعد الإفطار ، وقد نفذ الماء عندهم فراحوا يتضرعون إلى الله ،
فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المسكر ، ففتجر الماء من الأرض .
حيث كانت مواشير المياه مدفونة ، وبنغمة المسحراتي ، وتكبيره
المؤذن ، وأسلوب المدبح ، نسجت قصيدة « الماء والبارود » وبدأت
بنفس التكبير التي كان يزار بها الجنود في سيناء فإذا بهذه التكبيره
تتحول إلى فيوضات رحمة ترطب الأفواه العطشى ، وتبهيء الصحراء
لاستقبال المعجزة الكبرى .

وأخذت التكبيره تتردد عبر القصيدة لتعمق من مفهوم المعجزة ، وتبهيء
للانقلابات المفاجئة ، وتفرش المهاد بنقاء الرحمة الذي سرعان ما انتشر
وتكثف وتبهر في نهاية القصيدة عين ماء :

الله أكبر

الله أكبر

هتافه الأذان في سيناء تبهر

من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر (٢٢)

وثانيهما : هو عودة مدينة القنيطرة السورية بعد فض الاشتباك الأول في
٢٦ من يونيو حزيران ١٩٧٤ في قصيدتها « السفر في المايما
الدامية » .

والسفر في المايما الدامية ترصد المأساة في موكب العودة ، ولا تهمل
الأمل .

والمأساة هي عودة المدينة بصورتها الحزينة التي كانت عليها وقت
فض الاشتباك الأول .

(٢٢) راجع القصيدة في دفتر الوائيه البحر ص ٢٥ وما بعدها ، وفي دراستنا عنها في
هذا الكتاب .

قال القمر :

حبيبتى قد وصلت عائلة من السفر
أوخيت فوق كتفها جفائى فاجفلت
فرشت ضوئى تحت مسرى خطوها فاجفلت
كثمت مجرى دمها فاجفلت
تفرت ألوان عينيها ومن ملح الرياح اكتحلت
حبيبتى لد قتلت
قد قتلت

مطعونة تحت مساطم النظر (٢٣)

ومعنى هذا أن أحاسيس الشاعرة - وهى تصور المدينة العائنة - كانت ما تزال متوقفة رغم ما سيطر على العالم العربى آنذاك من نشوة العبور .

ولقد حدث أن نادى أمريكا أن على العرب أن ينسحبوا الى مواقع ما قبل يوم السبت العاشر من رمضان ١٣٩٣ هـ ، السادس من تشرين أكتوبر ١٩٧٣ ، أى الى مواقع ما قبل العبور ، فتكا هذا النداء جراحا كانت ما تزال ندية من طعنات أمريكا ومولاتها لاسرائيل ، وانبرت الشاعرة تسفه أمريكا غير عابثة بدراساتها فيها ، وولائها لما يقال له : مصارر ثقافتها ، فخرج الوطن أعمق ، والولاء له أولى ، وذلك فى قصيدتها « سبت التحرير » التى بدأتها بقولها :

قبل يوم السبت كنا مستلئين
وفى أعياننا ييكى ويمطر ليل تشرين
وكان الحزن خلف شroud نظرتنا ، سكاكين
تسولنا على أسوار ياراتنا ، عشنا
جيعا تحت ظل نخيلنا المفضى
.....

وصباح السبت أصبحنا ضياء
وتوهجتنا ، أنرنا ليل سيناء الحزين
وتفتحتنا ورودا ،
ورصاصا ،
وغندا .

(٢٣) راجع القصيدة فى يشير الرواة البحر ص ١٦٠ وما بعدها ، وفى دراستنا عنها فى

هذا الكتاب .

شفة الجولان غنتنا ، وحررنا لواء فلوات من مغانينا السبيه *

وهي كما ترى قصيدة تقوم على الموازنة بين ما قبل يوم السبت وما بعده ، في مواضع متعددة ، وتستنفر لهذه الموازنة صورا متعددة من أمجاد بدر ، ونفحات محمد (ص) ، وأخرى من ملامح المبور ، ومظاهر النصر ، كما تستنفر صورا من سبت اسرائيل الجزين ، ولا تخفى الشماتة

ويوم السبت نهديه لصهيون : دقائقه البطيمات
ستجعلهم يلوبون

وفي سيناء ثانية - كما تاهوا - يتوهون
الى ابد الزمان وليس من موسى - ليتقدمهم - وهارون
لموسى غاضب يلعنهم ،
والسخط قد ألهب هارون

سلام الله والحب على موسى وهارون (٢٤)

وتندفع في مهاجمة أمريكا خسشت ، كما تندفع في غناء لزيد لسبت
المبور فـ

*** السبت ميلاد جديد

ومياه غسلتنا ، ظهرت كل زوايا عارنا
سبتنا يا شفق الورد على اشجارنا
سبتنا يا طائرا اخضر يا احلاة الفجر الوليد

وهي بهذا تفرغ شحناتها المتوترة ، وتعمل دون أن تدري على اعتدال
المشاعر والاحاسيس *

كما حدث أن نادى مجلس الأمن في قراره المرقم ب ٢٤٢ بما سماه
بسلام عادل دائم في الشرق الأوسط ، ناسيا أن السلام أن تقبل الاستعمار
الصهيوني ، متناسيا أن وجود اسرائيل في فلسطين ليس من العدل
اساسا ، وهنا انبرت الشاعرة وأخذت تندد بقرار مجلس الأمن ٢٤٢ :

سلام عادل دائم

سلام والفلسطيني في الفلوات ، تحت الرج

طيف ضائع هائم

شريد في جبال الشوك والاحزان

ويبعث خبزه بعماء عينيه ، ويفزل بالي الاكلان
ويزود مقفر الوديان
وفي حيفا ، وفي يافا وساد للعفو مريش ناعم

وهي كسابقتها تقوم على الموازنة بين حياة الفلسطينيين المشرد ،
وحياة المفتصب المترفة المفتسلة :

بانهار الدم النازف من جرح ،
بخاصرة الراعي في كفى قاسم

وبغيرها من الجراح الالية مما هو ليس بسلام وليس بعدل :
تبارك مجلس الأمن

وبورك في عدالة قرننا العشرين

والى جانب ما تحمله القصيدة من تنديد بعدالة مجلس الأمن تحفل
برؤيا مشرقة عن سلام آخر ، سلام عادل دائم :

... سوف ننبته بأيدينا

ولا يمتحننا اياه في يرد ليالينا

اعادينا ، ومن والى اعادينا (٢٥)

وهي رؤيا تقوم على حلم غير أن الأحلام - بعد كل هذا شيء ، وواقع
فلسطين شيء آخر . فلسطين بعد كل هذا ما تزال في أيدي اليهود وهذا
هو الواقع المر ، وهذا مما يزيد الدائرة انغلاقا ويدفع الى الحيرة !!

ولقد حدث في ظل هذه الظروف الفاضلة المحيرة الواترة المؤثرة أن
أحدى اليها زوجها الدكتور عبد الهادي محبوبة في مطلع عام ١٩٧٤ خريطة
فلسطين ، فأثارت فيها كوامن الشجن فكانت قصيدتها « مرايا الشمس » .
ومرايا الشمس قصيدة ليست كما يبدو من عنوانها مجرد انعكاسات
ذاتية لمأساة فلسطين وحق فلسطين ، وانما هي انعكاسات واعية لفترة
زمنية مشحونة بالقلق ، ومغمية على مشاعر الجموع ،

والشاعرة لم يقتصر دورها على مجرد الكشف عن قلق العصر ، ومبعت
الآلم فيه ، وانما أسهمت بتقييم الموقف ، وتقدمت بمشروع يهدف الى
المجابهة والتغيير ، فدورها ايجابي ملتزم بقضايا أمة ، وكفاح شعب ،
وتقرير مصير . ورغم أن القصيدة بدأت غنائية تدور حول مشاعر أميانية
أثارتها خريطة فلسطين ، وما على الخريطة من مواقع وأسماء جيبية لها

(٢٥) القصيدة هي عن السلام والعدل من ١٧٧ من الصلاة والنورة -

ظلال مثيرة ، بيت المقدس ، عكا ، اللد ، جنين ، غزة ، كفر قاسم
بيسان ، حيفا ، يافا ، نابلس ، طولكرم ، الناصرة ، بئر السبع ، الجليل ،
الجليل ، اللطرون ، رام الله ، واستمرت غنائية كذلك ، ورغم أسلوبها
النسوي والانفعال المباشر المسيطر على بيتي المطلع :

نامي على اهلااب عيني يا خريقتها

ورفي في دعائي

اني نلوت لكي اكسر قيدها زمني

نزيف دمي

غنائي

الا أنها استطاعت أن تستقطب مشاعر الجماهير ، وأن تحولها الى
خطة عمل من خلال تمثيلها لأبعاد المأساة .

وأبعاد المأساة رهيبية ، وفلسطين في الواقع غير فلسطين على الخريطة
فلسطين في الواقع في أيدي اليهود ، ولكونها كذلك ، ولطول وقوعها
في أيدي اليهود فان المشاعر ربما تكون في حالة همود .

أما فلسطين على الخريطة فهي وإن كانت مواقع مجردة على الخريطة
الا أن الشاعرة لا تراها كذلك ، وانما تراها بدلالاتها الحسنية المتأثرة
بحنين الذكرى ، المشحونة بالأم المحنة ومعاناة السنين .
ومن هنا أخذت القصيدة خطين ، وعبرت عن مستويين من مستويات
التعبير .

الخط الأول : ثوري عنيف تولد من الدلالات الحسنية لمواقع القرى
والمدن على الخريطة وانعكاساتها على الوجدان والمشاعر .

الخط الثاني : واقعي تولد من الاحباطات العديدة التي تسعى
لاجهاض كل بارقة أمل .

وكلا الخطين لا يتعارض مع الخط الآخر ، لأنه ببساطة انعكاس
للآخر ومؤثر فيه ، فالثورة نتيجة للواقع الجهم ، والواقع الجهم صدمة
لمشاعر الثائرين . وكلا الخطين يتأذّر للوصول بمشروع المجابهة والتغيير
الى أن تمود فلسطين عربية .

لا يجوب صلوحتها غيري أنا

غير الاغانى ، والعروبة ، والرياح (٢٦)

(٢٦) راجع القصيدة في دفتر الذاكرة البحر ص ٩٥ وما بعدها ، وفي دراستنا عنها في

هذا الكتاب .

وهكذا توافرت الشاعرة بكل ما تملك من مشاعر وأحاسيس على العمل من أجل قضية فلسطين ، وأحكمت الدائرة ، وعاشت بوجودها الصادق ، وأحاسيسها المتفاعلة .

وهنا يرد - كما تقول - السؤال المشاكس الذى ما زال أنصار نظرية « الفن للفن » يرفعونه فى وجوهنا نحن أنصار الشعر الملتزم . فالذى يلوح لهم أن كل التزام فى الشعر يوثق الرابطة بين الشعر والتاريخ . فى حين أن التاريخ كيان متحول ، لا ثبات له . التاريخ ظلال تأتى مع الشمس ، وتزول مع النهار . والفن يبحث للإنسان عن الثبات والبقاء . فالالتزام فى القصيدة - إذا أردت أن أعبر بلفظى عن فكرة المشاكسين - طعنة موجهة الى ديومتها وثبوتها ، وحياة الخلود التى تتطاع الى أن تحياها . الالتزام على هذا فكرة مناقضة للوهم .

وأقول - والكلام للشاعرة - جوابا على هذا الاحتجاج : ان الشعر يمثل نقطة ذات ثلاثة أبعاد ، وبعبارة الرابع هو عواطفنا نحن القراء فى عصر ما . اننى حقا قد وقفت فى هذا الشعر السياسى عند أشخاص زالوا من المسرح السياسى مثل غولداماير وكانترئيسة وزراء اسرائيل المزعومة عام ١٩٧٣ فجاء مكانها الآن اسحاق رابين ، ومثل نكسن وكان رئيس الولايات المتحدة وجاء مكانه الآن فورد فهل سقطت بذلك قصيدتى « عناوين واعلانات فى جريدة عربية » لأن اسمى غولدا ونكسن قد جاء فى العناوين البارزة للجريدة ؟ ان الزمن قد تجاوز هذين الاسمين ، ولكن هل يحى حقا كل ما كان فى نفوسنا من قبل ؟ هذا ما لا أوافق عليه . ان كل ما كان هو كائن وباقى فى أبعادنا الداخلية العميقة الأغوار وان مسحته سجلات التاريخ . والزمن المحدد بأبعاد ثلاثة لا يزول ولا يختفى ، وفى وسعنا أن نعود اليه فنجد فى أعماقنا لم يتغير . ماذا قال الشاعر الفرنسى بول جيرارد لدى من قصيدة جميلة له عنوانها « ستيريو سكوب » قال يخاطب حبيبته : - (ان ذاكرتى أكثر أمانة من السجلات فأبعدى عني . ان سجلاتك تجرد الماضى السحري من عطره ولونه وموسيقاه) . ثم يقول : « ان التذكار شاعر فلا تجعل منه مؤرخا » وهذا يعنى أن عواطفنا وذكرياتنا نحن الذين كرهنا سلوك غولدا ونكسن عام ١٩٧٣ باقية ولها طعمها المر فى شفاهنا مهما تبدلت سجلات التاريخ . والتذكار شاعر لأنه يحصل الينا طعم أحاسيسنا فاذا جردناه من شاعريته وصيرناه مؤرخا جامدا ليسجل الأحداث ، ولا ينقل موسيقاها فبذلك نجرد القصيدة من شاعريتها . ومعنى هذا أن ديومة القصيدة لا تأتى من التاريخ ، وانما من نفوسنا نحن الذين عايشنا هذا التاريخ . ولهذا فان امحاء الأسماء التى رافقت فترة من عمر

ذكرياتنا لا يبدل طعم القصيدة التابع من خفايا النفس الانسانية . وماضيها
الراسخ في عقلها الباطن لا يتحول .

يبقى ان نسأل : ماذا سيعني هذا الشعر السياسي لمن يأتون بعد
مائة عام ويجهلون أحداث ١٩٧٣ التي عشناها نحن ؟ وهنا يجب ان
نتذكر أننا نحن كلنا لن نعني شيئا عندهم . اننا سنكون قد حملنا مع
أعاصير الزمن الى غير رجعة . ولم يبق من شعرنا الا ما يمكن ان يتذوقه
انسان مجرد من التاريخ أصلا ، وهو شعر الحب والبغض والجمال والفكر
والفلسفة وأمثالها مما يقتصر عليه اهتمام أنصار الفن للفن .

والسؤال عند هذا هو : هل يتبقى أن نطمس أحاسيسنا اليوم من
أجل أن يتذوق قصائدنا حفيد شاعر سيعيش عام ٢٠٧٥ ؟ هل نترك
حماةنا تراق ، وجششنا ترمي من شبابيك الطابق الرابع من المباني الصهيونية
دون أن نصورها في شعرنا لمجرد أن نرضى هذا الحفيد الذي يعيش أبعادا
ثلاثة أخرى غير أبعادنا الثلاثة ؟ الجواب لا . ان ذلك سيكون منا انتحارا .
بل ان سكوتنا قد يقتل هذا الحفيد ويحرمه فرصة يولد فيها فنحن نقاتل
بشعرنا وقوافينا من أجله .

كذلك يمكن أن يقال : ان الصورة البغيضة لقولنا ونكسن يمكن
أن يسلط عليها حفيدنا شاعر ٢٠٧٥ أضواء حمراء تشخصها في جرائمها
وأعمالها المنكرة فتنبثق القصيدة حية حارة كما انبثقت مدينة (كامبرى)
من كوب الشاي في قصة مارسيل بروسر . والصفة العظيمة للتاريخ
الممتد في داخل الحياة الانسانية أنه ساكن فقط وليس ميتا . فهو قابل
لأن يقفز ويتفجر بمجرد أن نسلط عليه الضياء . والقصيدة الحية تديم
التاريخ بكل أبعاده وتمطيه الخلود . وهذا حل المشكلة الفكرية المثيرة التي
يبقى أنصار (الفن للفن) يشيرونها في أوجها نحن الملتزمين (٢٧) .

فإذا ما انتقلنا الى الدائرة الثالثة العليا دائرة الهوى العلوى غمرنا
ما تفرق فيها من فيض روحاني كانت بوارقه تتراعى لنا على البعد عبر
سياحتها الطويلة في أعماق النفس وأمام لغزى الحياة والموت ، وكنا نرصد
على امتداد هذه السباحة مدى تكثف هذا الفيض ، واتجاهه المتصاعد الى
أن يغمر كل هذه الدائرة الثالثة العليا ، بل وأن يفيض على الدائرتين
الأخريين من هذه المرحلة الثالثة ، مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى
آفاق روحانية سامية . ولا غرو ، فلقد انتهت بها الحيرة الى اليقين ،
ووصلت بها السباحة في أعماق النفس الى الاطمئنان ، واستقرت منها

(٢٧) من مقالة للصلاة والنورة ص ١٣ وما بعدها .

عواطف كانت من قبل متوفزة ، وأفادها طول مصاحبته للشعر مزيدا من ترقيق العواطف ، وقدره على مجالدة النفس لتسمو الى عوالم الروح ، فيتكشف لها شيء من هذا العالم فتحس بجلاله ، ويزداد هيامها به ، ومناجاتها له ، ودورانها في فلكه .

ولو أردنا تتبع ومض هذا العالم الروحاني عبر سياحتها الطويلة الى مرحلة التكثيف هذه لطال بنا القول ، ولكننا نشير بخاصة الى رحلاتها الى عالم الدورادو ابتداء من عاشقة الليل وعوالمها الرومانسية ، ومرورا بجزيرة الوحي ، ويوتوبيا الضائقة ، ويوتوبيا في الجبال ، ودعوة الى الأحلام ، والأرض المحببة ، وشجرة القمر ، وأغنية للقمر ، وأغنية ليالي الصيف ، والشيوخ ربيع وغيرها فهي كلها مجالدة على الطريق ، وخطوة هامة في استشراف آفاقه ، وتفوق حلاته ورؤاه .

وما دعنا قد وصلنا بهذه المقدمة الى مرحلة التكثيف هذه فانه يحسن بنا أن نبسط القول ، وأن نبدأ في عرض هذه السياحة العلوية .

وأولى خطواتها - كما ينطق بها هذا الشعر - هي مجالدة النفس ، ومحاولات الارتفاع بها الى أعلى ، وذلك بوسائل روحانية هي أيضا تتجلى في صفاء الروح ، وصدق المعاناة ، وصدق المجالدة ، وإخلاص النية ، وزيادة الهيام والعشق الذي لا بد وأن يتكشف عن شيء مصداقا لقوله تعالى في الحديث القدسي : وإذا تقرب مني عبدي شبرا تقربت منه ذراعا ، وإذا تقرب مني ذراعا تقربت منه باعا ، وإذا أتاني يمشي أتيته هرولة .

ولكن هل استقام لها الأمر بدافع الإرادة وحدها ، وبما مر من صدق المعاناة ، وصدق المجالدة ، وإخلاص النية ، وزيادة الهيام والعشق ؟ يبدو أن الأمر ليس كذلك ، فقصيدتها « اختلاجات نحر القبة البيضاء » هي تصوير لما تعانيه من اختلاجات في طريق الوصول ، ومن تمزق يتوزع روحها بين الأرض والسماء ، الانعطاف والسمو ، غرائز الجسد وحاجاته ورؤى الله وعطاياه ، فهي تزخر بهذه الاختلاجات كما تزخر بالابتهالات والتسايبح ومحاولات الرجاء من أمثال قولها في هذه الأبيات :

آه يا ملكي ، آه يا دمي

إن قيدي عار

وجهودي انتحار

ودمي صامت ، والتقاطي معطل

آه لو اتحلل

من قيودي لكي اتلوق ضموك

وأشارف نضوك

ان عترك اعذب من كل شيء واجمسل
 وضيفوك منسكب ، ونشيدك جدول
 ونسيمك مغسل
 فمتى سوف ارحل ؟
 لضغائك ؟ كي اذيب قيودى ؟
 وانقى وجسدى ؟
 كيف اهرب ؟ ان طريقى مقفل
 وستارى البليد الكثافة مسدل
 وستارى مسدل (٢٨)

ومادامت كذلك وبهذه الحيرة وهذا الاصرار فهى تسير على الطريق
 وتحاول بصدق الوصول ، ولكن التقاطها - كما تقول - ممطل آه لو
 اتحلل !! اذا لتستعين بوسائل أكثر فعالية من المجاهدة والمجادلة والمحاولة
 كالموسيقى لما لها من قدرات هائلة .

فالموسيقى درب مهتد نحو الله .

وما قصيدتها « رحلة على أوتار العود » الا تصوير واع لما تزخر به
 الموسيقى من قدرات هائلة على الارتفاع بها الى أعلى ، فالعود يصل :

..... وصلاة العود سماوية

ورؤى الأوتار معطرة قرآنية

اللحن خشوع وتساييح

فيه تمتمة النبع وفيه عصف الريح

ومى بهذا العود وهذه الصلاة ، وبهذه الرؤى ، وهذا اللحن ترتفع
 كما تقول :

... نحو بلاد الاقصر

فى غابات الأنجم ، فى ييد منسيه

ورؤانا تسبح فى برك مرجانيه

نبحر محمولين على موجة اغنيه

نرحل فى رؤيا غسقية

وشراع سفينتنا اذبال المغرب فوق ديبى وبحار

ابعد مما تصل الأشعار

انا والأوتار

ضعنا في غيم محطت لا مرئيه
في منعرجات بيض من اغمامة وجد صوفيه
وسكبنا الدفء ولون النار
في برد الأرصفة السهرانة تحت رياح للجنة (٢٩)

وهذه خطوة أخرى على الطريق ، بل هي خطوة هامة الى تلك
المنعرجات البيضاء من اغمامة وجد صوفية .

والطريق كما هو معروف يتدرج مع تدرج الوجد الصوفي أو
كما تقول هي مع شوق التحميلة الى أعلى ، وكلما خطا فيه المرء خطوة
ارتفعت به الى خطوة أخرى وهكذا دواليك فهو في صعود مستمر .

والخطوة التالية لهذا الرحيل الاشرافي على أوتار العود هي التقرب
اليه من مكانها العالي هذا الذي وصلت اليه ، من تلك المنعرجات البيضاء ،
باحب خلق الله اليه محمد ، وهي خطوة أعلى منزلة ، وأكثر حلاوة ،
وأبعد تذوقا ، لأنها تعيش معه على الطريق .

وإذا كانت رحلة على أوتار العود هي تصوير للرحلة الى أعلى فإنا
« زنايق صوفية » الى جانب أنها مناجاة للرسول ، وهيام به هي محاولة
للسعود بهذه المناجاة وهذا الهيام الى أعلى وأعلى .

وياجناحي نعو سمانى ونعو دى
يا قطرة الله فى شفاه الوجود ، ياظلتى وعشيتى
انقر تساييح صوفية من على شفتيا
بعثر قرائن بيضا وخضرا فى صحن قلبى
يا سبحتانى (٣٠)

يا صوم الخنيتى ،
وياستبلا طريا
انى انا حرقه المتصوف فى غسق الفجر
احمد ، احمد
هل انت الا طائر دى

يا تلج صيلى ، يالين سحبي
يا ضوء وجه يطلع لى من كل جهاتى

(٢٩) راجع التجميع فى الصلاة والثبوة ص ٨٤ .
(٣٠) راجع التجميع فى شير الواتة البحر ص ٥٢ وما بعدها وفى دراستنا عنها فى
هذا الكتاب .

شرقي وغربي

ومن شمالي ، ومن جنوبي ، من كل تعريشة ودوب
يطلع احمد ، يطلع احمد ، وجها نيبا
ملغا بالفناء والانجم الشمالية الحيا

وهي بكل هذا الهيام ، وهذا الوجد ، وهذا التقرب ، ومن هذا
المنطلق منطلق المنعرجات البيض ، ومنطلق الذي يعلو على المنعرجات البيض
لأنها بصحبة محمد لتخطو خطوة أخرى أعلى وأعلى ، مسوقة إليها
بقوة الجذب ، وكيمياء التشوق والحب ، مدفوعة نحوها بمزيد من
الابتهالات والتمجيد والوجد قائمة في اندفاعها من هذا المنطلق اللا مرئي .

لك الأوراد والصلوات انثرها

فلما عينيك يا ملكي ، يواقيتي أكرها
وبين يديك أوراقى وأعوامى أبعثها
أجى ، وعودى البهور منخطف من العطر
يصل الوتر المشدود ولهانا
ويهمس باسمك الشعري

لعلك ممطري وودنا ، لعل رؤاى تفجرها
شدى فتفيض بالأصداف والمرجان أبعثها
ويركع نشوة ياقوتها القانى ومرمرها
زوارق حاضرى فى جدول الذكرى تسيرها
ينابيعى تفجرها
وأعمامى تطهرها

واشعارى السماويات ينبع منك سكرها
وحسب لحونى الولهات أن حبيبى الملكى يذكرها
ولس الله ، لس الله
يلونها ، يعطرها

يرفرق سره فيها ويشترها
على القارات ، فوق عرائس الغابات والأمواه
أريج هدى ، ولس صلاه (٣١) .

وهي بذلك تصل الى مرحلة الانبهار والانخفاف وشمعة
الأحاسيس والجنب .

(٣١) القصيدة هي الهجرة الى الله ص ٦٨ وما بعدها في الصلاة والفتوة .

وتستمر في ابتهالاتها ومناجاتها وصعودها الى أعلى الى أن تصل الى مرحلة لا مناص من أن تقوم بعمليتين متضادتين ، عمليتي هدم للجسم وبناء ، هدم لكل ما يتصل بعناصر الترى ، وبناء يصل عناصر الذات العليا بالشمس ومن ثم فهذه العناصر العليا وهي في طريقها الى الوصول الى أعلى وأعلى - فى حاجة الى أن تتطهر وتنتهى لسمو يليق بمن يرتفع الى أعلى ليلقى وجه المليك .

كيباض الثلج ،

كالأنجم ،

كالفلق الاقويه مليكى

وفى طريق العروج اليه يتراى لها الكون مهرجان أنوار . يشرق بالروى ويتلأأ بالحب ، ويشر بالدفء ، ويسعد بالرضا .

••• ينثر الحب ثرياته

شواطئ لانهايات ، ويرمى لى شموسا

ومجرات من الفسوف

نهورا عذبة الدفء ، تصفى وتنقى

وسماوات بلا عد

واودية من الألوان والورد

افسح فى جناحتها واسقى

ثم اسقى

ويمقب ذلك دور محموم من الابتهالات والهيام والتساييح والانجذاب لا يأخذ شكل التعبير المباشر ، وانما يأخذ شكل الحديث عن الحب الالهى ومداه ، ومن ثم فكل صورة من صورته تقوم بدور يعادل ما يملأ النفس من ألوان حبه وعظمته ورضاه .

حبه حب مليكى ، رحلة فى اللانهايه

وجهه يستغرق الكون ومن آفاقه تبدأ لى كل بدايه

حبه انمادة ، قهرية تلخ ، رايه

حبه لى قمر ، ليلكة خضلى سما

ومقاصير واعناب ، واوتار ، وماء

حبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات واكسوان

حواشى الاقح من روعتها لوحة فنان

وصوت حفيفها عطر وقرآن

ومن لفتتها اسبح فى اعراس ألوان

ومع الابتهالات والهيام والتسايج والانجذاب يتغير جوهر النار ،
تصير النار :

... يفسا، كالبرق

وياويل اللى يلقى

عليها نظرة ، يعشى

تعود جفونه حرلا وسحب دخان

وما كان ذلك الا لانها نار ليست كاي نار . انها النار المقدسة :

يباض باهر الأمواج ليس تطيق وهج صباحه عينان

ويرق يصعق الانسان

وضوء يستبج العين ، يلهيها ولا يبقى

لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى

شعاع النار مد ساطع الألوان

وهنا تأخذ بيدها يد العناية فترفع عنها السلاسل ، ويتحرك الجمود،
ويصرخ الدم ، ويعود الالتقاط المعطل (٣٢) ، وتصعد الذات الى أعلى الى
أعلى الى أعلى ، وفي طريق العلا تقيم الرؤى وراء مدى لهيب النار .

ويهبط حول وعيي ، حول احساسى يياض ستار

وافقد عالمي ، نفسي ، شعورى

عبر غابات من الأعمار

وتخبو ، لا أراها

تنطوى ، تلوى ، تقيب النار (٣٣)

(٣٢) راجع الأبيات ص ١٤٧ .

(٣٣) التضيئة هي مرايا النار في يثير ألوانه البحر ص ١١٨ وما بعدها ، وراجع
دراستنا عنها في هذا الكتاب .

دراسة فنية

الأسلوب

ابداع هذه المرحلة يتجلى فى قدراتها الهائلة على انتقاء الانساق والصور ، وعلى تراسل الحواس ، وتلوينها ، وخلطها ، ثم فى كثرتها ، وتداخلها ، وتشابكها لتساهم فى التعبير عن انفعالاتها حسب تجاربها . وما يلائم كل تجربة .

ويحار الدارس أمام هذا الكم الهائل المتشابك والمتداخل ، البالغ الثراء بالايقاع الحاد ، والانفعال ، حتى لكان أصول المذهب الرمزي بما ترتكز عليه من ايعاءات ودلالات ، وموسيقى وصور ، أو بالأحرى من غابات موسيقى وصور - تكافئت لابداع نماذج هذه المرحلة ، فى شتى صورها ، ومناحي جمالها ، واللوان رؤاها .

صحيح ان أسلوب للصلاة والثورة يختلف فى طاقاته ، وتركيب صورته ، وخلط ألوانه عنه فى يثير ألوانه البحر ، مع أن الفارق الزمني بين الديوانين هو عام واحد ، الأول نظم فى سنة ١٩٧٣ ، والثانى فى سنة ١٩٧٤ ، وهذا فارق طبيعى يتمشى مع فلسفة الشاعر . ووعيتها ، وحرصها على أن تطور فنها ففى فى تفاعل دائم . فالأسلوب فى للصلاة والثورة واضح ، لأنه يعبر عن فترة واضحة ، لها أهداف واضحة ، وعى فترة ما بعد الهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ ، ويتبنى قضايا واضحة ، موسنة اسمها القدس ، أقوى من القبر - تقصد صوت الأم وقد عاد

مسجلا على شريط - الهجرة الى الله ، الملكة والبستان ، رحلة على أوتار
العود ، ثم يتفجر العسل ، الأميرة.الثامنة ، تقصد الكلمة ، الخروج من
المتاع ، ثلاثية في زمن الفراغ ، عناوين وإعلانات في جريدة عربية ،
القنابل والياسمين وكلها عناوين لقصائد الديوان ، وكلها تتميز
بالوضوح ، وبالصورة البسيطة القريبة من المأل ، وكلها تختلف في طاقاتها ،
وأبعاد رؤاها عن عناوين يشير ألوانه البحر ، المتمثلة في ، ويبقى لنا
البحر ، زنايق صوفية للرسول ، ذكان القرائنين الصغيرة ، مرايا الشمس ،
ميلاد نهر البنفسج ، سنابل النار ، السماء على غابة الصبير ، وهي كما
تري عناوين تفيض بكثافة هائلة من الايحاءات ، والرموز ، والغموض .
تختلف عما مر من عناوين للصلاة والثورة ، وتتلام مع حالة التوتر
والتحسس والغموض التي أعقبت وما تزال معركة العبور أكتوبر تشرين
١٩٧٣ . بل ان العنوان ذاته للصلاة والثورة يختلف عن العنوان يشير
ألوانه البحر في طاقاته ، وخلق أنوانه ، وتركيب صوره ، وأبعاد رؤاه .
ولكن يبقى بعد ذلك أن الديوانين ينفردان من مصب واحد ، فأولهما
هو بمثابة فتح نافذة على غايات الرؤى والصورة ، والدلالات والايحاءات .
والايقاعات والنغم انهارت على أثرها السدود والقيود ، فدخلت الشاعرة
الى الغابة من أوسع أبوابها ، بل من كل الأبواب ، فكان ديوانها الثاني .
يغير ألوانه البحر .

غير أن فتح النافذة على الغابة في ديوانها الأول ، أو الدخول اليها
من أوسع الأبواب في ديوانها الثاني لم يكن بالأمر السهل ، فتلك مرحلة
لا يصل اليها الا من أوتى القدرة على التماسك ، والتخبر ، والانتقاء ،
والاصطفاء حتى لا يضل في أجواء هذه الغابة ، وتتشابك أمامه الرؤى
والصور ، والايحاءات والرموز والدلالات .

ولقد كانت الشاعرة تدرك ذلك ، وهي منذ زمن بعيد تعمل على
الوصول ، ولكن دون ذلك كانت توجد صعاب :

صحح انها وصلت الى درجة عالية من التعبير بالصورة في أقمار
نازك التي قمنا بدراستها في المرحلة السابقة ، ولكن شتان بين استقطاب
الصورة هناك ، والفيض الزاخر الذي لا حدود له هنا ، ان الأمر ليخرج
عن التجريب ، والتجريب ، ومحاولات الإبداع الى شيء من الفيض التي
الحت في رجائها ، وابتهاالاتها ، وتوسلاتها على الوصول اليه ، ومن ؟
من الذي يملك وحده القدرة والمهنة على الوصول .

ولقد رأينا في ديوانها ابتهاالات متعددة تفيض بالحرارة ، وتطلب
منه ان يطيحها القدرات الهائلة ، واللمسات الحية حتى تتمكن من أن تصل

له ، وأن تسبح بحمده ، وأن تقدس أمجاده ، وتنفني بأفضاله ، أحدها
في للصلاة والنور تقول فيه :

يا مرفا روحى ، يا وياه
المسنى لستك الحيه
أودع فى كفى حس شفاء
ابمنى أغنية خضراء ربيعيه
قطرنى أنفاما وصلاه
والقصيدة شوق عسليه
حطم مجدافى عند شواطئ جزر الرست الوردية
ضيعنى فى أبد الدوكاه (١)
وثانيها فى يغير ألوانه البحر تقول فيه :

الميكى على كلماتى أنبت جناحا
ورش على أغنياتى صباحا
واسرح رياحا
ترفرق فى اللانهايات خنك اعلى واعلى
وهبنى ما هو اهل
سنا ومضة من بريق جبينك
ودعنى ارى كيف تثبت تحت عيونك
مراع جديده
ودفقات عطر جديده
وغابات قل وجب جديده
ودعنى ارى كيف كيف يتم انبلاج القصيده
وكيف تهل خطاها الوليد (٢)

ولقد أعطى لها المليك ما تمنى فأوغلت فى غابات الموسيقى
والصور ، وانعكس ذلك على فنها فيضا من فيض ، يضلل الدارس فى
الاحاطة به ، ولا تفضل نفحاته ، وإيهاداته ، وأبعاده ، ورؤاه .
وحسبنا أمام هذا الفيض أن نقول : انها وصلت الى أرقى ما وصل
اليه الشعر وهو التعبير بالصور ، والصور هنا أعم من المجاز بأنواعه ،
فالكلمة المنتقاة الواضحة ، المتوهجة ، المكونة فى سياقها لحوية الانفعال
هى فى رأينا صورة ثرية مليئة بالايقاع ، ولم لا تكون كذلك ، والصور

(١) ص ٨٨ والرست والفوكاه مصطلحين موسيقيين لها أبعادها الخاصة .

(٢) ص ١٠٨ من يغير ألوانه البحر .

في المذاهب الأدبية الحديثة تنطلق وامضت من عوالم محوطة بظلال
الاحاسيس ، وضباب الانفعال ، فتكشف في لمحات عن عوالم الاحاسيس
والانفعال بأقوى مما لو كانت في وضوح النهار .

والشاعرة واعية تماما بطبيعة الكلمة ، ودورها ، واعية ، باستكنا
رؤاها ودلالاتها ، تقول في قصيدتها الأميرة النائمة .

والكلمه

حورية ، غافية ، منعمه

يخرجها الشاعر من عزلتها لألنا عذرية الأصناف

في أبحر بعيدة تائهة الضفاف

ينشرها عرائسا مائية في الفق مفقود

وشرفة مسحورة الأستار لم يسمح بها الوجود

تفتح شبكا على عوالم الأطياف

... وبعبدا عن التعليق على المضمون ، ونظرة متأنية الى دقة انتقائها
لل كلمات تعطي ما نريد الإشارة اليه وما نريد ، ليست كل كلمة هنا في
ذاتها ، وفي نظمها صورة حية ، دالة ، نابضة ، مشعة ، ثم ليس في
تعدد الصفات للكلمة ، وفي تعدد الأحوال ، وكيف أن كل صفة ، وكل
حال ، وكل كلمة أتت في سياق التعبير هي دلالة على حيوية التعبير ،
وحيوية الانفعال .

وإذا ما أردنا المزيد من ذلك فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدتها
الهجرة الى الله :

عرفتك في ذهول تهجدى ، وفرنفل أكفاس

عرفتك في اخضرار الآس

عرفتك في يقين الموت والأكرام

عرفتك عند فلاح يعيش في الثرى الأغراس

وتزهر في يديه الكفاس

عرفتك عند طفل أسود العينين

وشيوخ ذابل الحدين

عرفتك عند صوفي ثرى القلب والاحساس (٣)

لنرى دقة أنتقائها للكلمات ، ودقة نظمها ، وما فيها من إبداع في
سالتى الافراد والنظم على السواء .

وإذا ما أردنا المزيد أكثر ، وعرفنا كيف يكون ترامل الحواس ،
وتلوينها ، وخلطها وكثرتها ، وتدافعها ، وتشابكها فلنتأمل هذه الأبيات
من قصيدتها ويبقى لنا البحر :

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين متعلمين
ووجهي يسبح عبر مروجك
في نهر عينين مفدقتين
وقلبي يركض خلف سؤال
حملت برامحه عطر مرعى ، على شفتيك
سؤالك فيه علوية ربح الشمال
وروعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبئة في يديك
سؤالك لون سما على برك ودوالي (٤)

ولنتأمل كيف اختفت النبرة العالية ، وكيف كان تدسسها الى
تصوير الأحاسيس المهومة ، والاحاطة بها من ايجادات الالفاظ كل الالفاظ ،
وايجادات الصور تلك التي تجاوزت الالفاظ والصور الى اثرها العميق
الفاثر في المناطق القائمة الغائرة في اللاشعور .

ولنتأمل أكثر ما في الأبيات من تهينة شاعرية تنساولت المكان
الشاعري والزمان ، وتركيب المفردات والصور ، وتزاحها ، وتداخلها ،
وانسجامها ، وبكارة تشكيلها ، وتأثيرها الساذج في بلورة الانفعال ،
وحوية نبضه ، وجمال وقعه ، وصدق مداه .

ولنستمر في التأمل لنرى كيف كانت الصور وايجاداتها وسيلة
للتعبير عن الأحاسيس المهومة ، والرؤى الصادرة كسا تراها في وجه
حبيبها ، وكيف استطاعت هذه الصور وايجاداتها محاصرتها ، والاحاطة
بها ، وتصوير اثرها بدقة تملو على دقة الالفاظ ذاتها والصور . وهو
ما يتضح أكثر في قولها :

سألت عن البحر هل تتغير لوانه ؟
وهل تتلون امواجه ؟ هل ترى تبدل شفقانه ؟
سألت ، وهنا تبدى الدلالات التي لا حدود لها واشاعات الالفاظ
والصور .

سألت وعينك واستعان اتساع الرؤى
ووجهك نجم ناي
وسفن مضية لم تجد مرقا

(٤) يغير ألوانه البحر من ١١ .

سالت وهديك دهشة ظلل
ورعشة سنبلة ، وتموج حقل
وكانت يداك شرعين منهمرين
على ذورتين

وراء القدي والرؤى شاردين (٥)

فالتعبير هنا بالصور وإحياؤها ، ودلالاتها ، وإشعاعات رؤاها .
وهو أقوى على التمسس والإحاطة ، وأروع في الوصول الى رسم خلجات
الحبيب وهمسات انفعالاته بدقة تملو على كل دقة ، ولا غرو فكل صورة
على حدة تقوم على بلورة جانب من المشاعر والأحاسيس ، ولا نستطيع
إزاء هذا الجمال إلا أن نلفت النظر إلى التأمل ، ففي ثمره اوراقه لحيويته ،
وقضاء عليه .

ولا يخفى مدى حيرتنا إزاء روعة صور هذه المرحلة ، وتلوينها
وخلطها وتعبيرها عن أحاسيسها المرحفة ، ولذا رأينا أن نفرد لها لكل
قصيدة على حدة من ديوانها الأخير دراسة خاصة في نهاية هذا الكتاب ،
في قصائد محللة « ديوان يغير ألوانه البحر » .

(الموسيقى)

ياخذ شعر هذه المرحلة شكل الشعر الحر ما عدا قصيدة واحدة
هي الخروج من المتاع في ديوانها للصلاة والشويرة التي أخذت شكل
الشطرين ، ترى أكان لمرحلة الاجبال السابق ذكرها أثرها أيضا في لغات
المزاج ، ومسارات الذهن ؟ يبدو أن الأمر كان كذلك ، والا فبم نفس
قولها في تقديمها لشجرة القمر ١٩٦٧ : وأحب أن أذكر القاريء في هذه
التقدمة أنني لم أدع يوما الى الاقتصار على الشعر الحر ، وأبرز دليل
على هذا ديوانى السابقان . أما (شظايا ورماد) الصادر سنة ١٩٤٩
وهو الذى دعوت في مقدمته الى الشعر الحر دعوة متحمسة فلم تكن فيه
إلا ست قصائد حرة بينما كانت القصائد الأخرى جميعا تنتمى الى الأوزان
الشطرية . وأما (قرارة الموجة) ديوانى الصادر سنة ١٩٥٧ فقد اقتصر
على تسع قصائد من الشعر الحر . ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر
الحر في أية فترة من حياتي . وسبب هذا أنني أولا أحب الشعر العربي
لا أطيق أن يعتد عصرينا عن أوزانه العذبة الجميلة ، ثم إن الشعر الحر
كما بينت في كتابي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوبها واضحة أبرزها

الرتابة والتدفق والملى المحدود وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون .

وانى لعل يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشعرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها .

وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة (٦) .

وقولها في تقديمها للصلاة والثورة ١٩٧٥ : « وأحب أن أقف دقائق عند مسألة الشعر الحر ، وسوف يجد القارئ أن كل قصائده هذه المجموعة شعر حر عفا قصيدة واحدة يتيمة هي « الخروج من المتاحة » فهي من شعر الشطرين الخليل ، وهذا الموقف قد يتعارض مع دعوتى المروفة الى أن يبقى الشاعر على السككين مما . الشكل القديم والشكل الحديث . والواقع أننى بت أكثر تمسكا بأرائى المتطرفة التى وردت فى كتابى « قضايا الشعر المعاصر » فى الفصل المعنون « الجنود الاجتماعية لحركة الشعر الحر » فان طراز تفكيرنا اليوم يعتمد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذى يمثل شعر الشطرين ، كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه فى شعرنا القديم طوال العصور السابقة . وانما هذه فىنا اليوم لفئة مزاجية ، والانسان ميال الى التغيير والتبديل بطبيعته . فهو فى كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات ، ويغير أشكال السجاد وطراز أثاث البيوت . والشعر الحر بأشطره المتفاوتة الطول ، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقتن ، وبمساعده على الاسترسال وطول العبارة . يساهدنا اليوم فى الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التى ننفر منها فى مبانينا وطراز مدننا . اننا نجتنح الى عدم التقيد ، والى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة وهذا هو السر فى إقبالنا على الشعر الحر ، ومعاولتنا التهرب من الثبات والنموزجية فى شكل الشطرين (٧) .

تقول هذا مع أن التقسمة الأولى لشجرة القمر وفيها ردة عن الشعر الحر - كما رأينا - كتبت بعد قضايا الشعر المعاصر ، وبالضرورة بعد الفصل المعنون « الجنود الاجتماعية لحركة الشعر الحر » التى أصبحت أكثر تمسكا به ، وبما فلسفته فيه من رؤى وأفكار .

(٦) راجع ص ٢٢١ - ٢٢٢ من المجلد الثانى .

(٧) راجع ص ١٨ و ١٩ فى الصلاة والثورة .

والواقع أنه كان مرحلة الاجيال أثرها اللاشعورى فى لغات المزاج ،
ومسارات الذهن ، وتعديل الذوق حتى لكانها بدلت احساسا جديدا وذوقا
جديدا ، وشعورا آخر .

ومهما يكن فهى كما تقول لغات مزاج ، وقد يأتى فى المستقبل
زمان نعود فيه فنرى الجمال كل الجمال فى فكرة النموذج الثابت ، ذلك
أن الانسانية لا تثبت على لفظة ذوقية أبدا ، وكل ناقد موضوعى رصين
يملك نظرة ذات أربعة أبعاد لابد أن ينتهى الى حكم معتدل مضمونه أن
اقبالنا اليوم على الشعر الحر لا يعنى أن الشكل المقيد قد مات الى الأبد ،
لأن لغات الذوق تتبدل تبديلا محتوما من عصر الى عصر ، وكثير أما تنتقل
الانسانية من جهة الى عكسها مع انصرام الزمن ، وفى هذا التنقل تنشيط
للنفس الانسانية ، وتجديده لحياتها ، كما أن فيها تصميكا للملاحم الحضارية ،
وتنوعا لوجوهها وطرائقها وأشكالها . اهـ

وهذه قضية مفروغ منها ، وما يهمنا هنا فى هذه المرحلة هو عرضها
لبعض قصائده خرجت عن الاطار التقليدى الى اشكال جديدة مبتكرة ،
وهذه القصائد هى :

١ - الملكة والبستان وسبب التحرير فى الصلاة والثورة .

وسيلاحظ القارئ الذى يتحسس الوزن انها غريبتان فى شكلهما
العروضى .

والحقيقة أن كليهما (بند) وليستا من الشعر الحر . والبند ضرب
من الشعر شاع فى الرسائل الاخوانية فى العراق منذ القرن الحادى عشر
الهجرى ٠٠٠٠ وهو يقوم على وزنين هما الرمل والهزج ، يستعمل الشاعر
من الرمل ضربين هما (فاعلاتن) و (فاعلاتان) فاذا استعمل الأول بقى
على وزن الرمل لا يتخطاه ، حتى اذا جاء فجأة بشطر ضربه (فاعلاتان)
انتقل حالا الى الهزج . والشاعر يستعمل من الهزج ضربين أيضا هما
(مفاعيل) و (فعولن) فاذا استعمل الأول بقى على وزن الهزج ولم
يتجاوز ، وهو لا يتخطاه الا اذا جاء فجأة بشطر هزجى ضربه (فعولن)
فاذ ذاك يعود حالا الى الرمل .

وهذا التنسيق قد يبدو صعبا لمن لم يمارس نظم البند ، ولكنه
حين يضى فيه سيجده سهلا جدا خاصة لأن وراء هذا الشكل منطقا
موسيقيا دقيقا . فان الشاعر لا ينتقل من الرمل الى الهزج الا لأن
(فاعلاتان) التى جاءت ضربا للرمل تأتى بالمقطع (علاتان) المساوى
للتفعيلة (مفاعيل) تفعيلة الهزج . أما كيف تتم التقلية من الهزج الى
الرمل فبوجود ضرب الهزج (فعولن) الذى هو الجزء الأول من (فعولن فاعل)
المساوية فى حركاتها وسكناتها للتفعيلة (مفاعيلن) نفسها فكان الشاعر

لم ينتقل من الهزج أصلا مع أنه انتقل • ان الموسيقى العذبة الجميلة في هذا الوزن قائمة على متسمة دقيقة تجعل السمع يقبلها قبولاً تاماً • لذلك يتم الانتقال دون أن يقصد الشاعر أو أن الشاعر ينتقل - ان كان لا يعرف العروض - بالسليقة دون أن يلاحظ أنه انتقل ، وتلك في نظري - ووضح أن الكلام للشاعرة - هي الطريقة التي نشأ فيها البند أول مرة ، فلا أظن الشاعر جلس وقن ونسق ورتب للانتقال من وزن الى وزن ، وإنما تم ذلك بقطرة موسيقية موهوبة كما نشأ الشعر كله في الحياة الانسانية •

وسأتي بمثل على البند من قصيدة (الملكة والبستان) في هذه المجموعة وهذا أولها مع تفعيلات كل شطر •

أرضه تير وإسرار

فاعلاتن فاعلاتن (دمل)

وفيه ثمر النار

مفاعيلن مفاعيلن (هزج)

سيولا من تسابيح وليهون واسلحة وثوار

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (هزج)

وفيه يدفن الضوء الى قلب العناقيد

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (هزج)

وتخضل الموايد

مفاعيلن مفاعيلن (هزج)

تموس الريح اذ تعبر في المرج سجاجيد

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

من العشب الطرى

مفاعيلن فحولن (هزج)

انه بستان ثوار وزيتون شذى

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (دمل)

في ثراه القمري

فاعلاتن فاعلاتن (دمل)

ولابد لي أن أنبه الى أنني وقعت في استعمال (مفاعلتن) تفعيلة

مجزوء الوافر في الشطر الثالث • وهذا يعتبر خطأ عروضيا لمجرد ورود مفاعيل - بضم اللام - المكفوفة فانها تفعيلة هزجية لأن الكف لا يرد في مجزوء الوافر • أقول هذا وأعتبره خطأ مع أن القدماء من شعرائنا قد وقعوا فيه قبلي مثل السراج الوراق ، كما وقع فيه الشعراء الماصرون أيضا • وليس فيه ضير كبير في نظري ولذلك استعملته في كل قصائده

البند التي نظمتهما ، ففيها ترد التفعيلة (مفاعلتن) الوافية ، مع الكف الذي هو ظاهرة هزجية خاصة • كذلك يجب أن أعترف بأن شعراء البند القدماء لم يأتوا بتفعيلة الوافر في سياق البند - فيما أعلم - فإن بتودهم كانت كلها من الهزج والرمل ، أو من الهزج وحده أحيانا ، في حين جاء بندي أنا أحيانا من مجزوء الوافر والرمل وهذه اضافة أضفتها أنا الى البند وأرجو أن تكون مستساغة • وسبب استساغتها أن تفعيلة مجزوء الوافر (مفاعلتن) يصيبها العصب فتتحول الى (مفاعيلن) تفعيلة الهزج نفسها ، ونحن العروضيين لا نستطيع التمييز بين مجزوء الوافر المعصوب ، والهزج الا بشئ واحد هو أن الكف - وهو حذف السابغ من مفاعيلن - يدخل الهزج ولا يدخل مجزوء الوافر المعصوب • ومن ثم فأنا عندما أنظم بندا من مجزوء الوافر - مع ورود تفعيلة أو تفعيلتين مكفوفتين - فلست أرتكب شططا وهذا ما احتملته حتى أسماع القدماء من شعرائنا أحيانا (أ) •

٢ - أغنية للصغيرة دالية

ودالية هي طفلة صديقتنا - والكلام أيضا للشاعرة - الدكتور عبده بدوى ، وحكاية هذا الوزن أننى كنت أكتب رسالة الى عبده فذكرت فيها طفلتها (دالية) وسألت الله أن يجعلها كما قلت نصا « خضراء براءة مفدقة » • وعندما انتهيت من كتابة الرسالة وراجعتها لفتت نظرى هذه الكلمات الثلاث لأنها رنت فى سمعى موزونة على « مستفعلن فاعلن فاعلن » ومع أن هذا وزن غير مستعمل سابقا فى الشعر العربى •

فقد لاح لى موسيقيا الى درجة مقبولة • ولذلك أمسكت بالقلم فوراً ورحلت ألعب بالوزن فى تحية للطفلة (دالية) أكملت بها الشطر الأول الموزون الذى جاء عرضا دون أن أزنه عامدة فكتبت :

خضراء براءة مفدقة	كانها فلة الصنقة
شفاها شفق أحمر	كم حاول الورد أن يسرقه
الشعر سبجان من له	والصوت سبجان من رقه

وسرعان ما اكملت القصيدة • وليس من عادتى - والكلام ما يزال للشاعرة - أن أثبت شعر الاخوانيات فى مجموعتى الشعرية • ولكنى فى هذه الحالة معنية بالوزن الجديد الذى اخترعته دون أن أتصد المرسقة • وقد راق الوزن للصديق الشاعر عبده بدوى فرد على قصيدتى فى رسالته الجوابية المؤرخة ١٢/٣٠/١٩٧٣م بأبيات عارضها بها وتفى بطفلة ومعها :

(أ) للصلاة والثورة من ٢٦ وما بعدها •

كانت وراء القسي وودة	وفي غمير السنا سقطة
وحين زفت شدا نووها	فهز أيامي المرقبة
حتى اذا كان منها الشلى	والخطو والبسمة الموقرة
والكرم في لثفة عذبة	والطير في احرف مطبقة
هزت من الشعر ينبوعه	ومن وفيه السنا اعطقه

وقد رأيت أن أطرح هذا الوزن على الجمهور الأدبي كما قد تطرح كل تجربة في الوزن لعل فيها ما ينفع فإذا كانت غناء ذهبت فجاء ولن نأسف عليها . أما اذا شاء شعراء آخرون أن يستعملوا الوزن فسنكون قد أضفنا جديدا ما الى أوزاننا في هذا العصر . وسأسمى هذا الوزن « الموفور » لفوفور أوتاده ، مثل الوافر ، جريا على طريقة المقتن الأول الكبير الخليل (٦) .

٣ - زنايق صوفية للرسول ، وتتمت في ساحة الإعدام من يشير الوانه البحر ، وقد ابتدعت - والكلام ما يزال للشاعرة - فيها بحرا جديدا غير مستعمل أضفت به الى بحور الشعر الحر الصافية . ووزن هذا البحر في أصله العروضي « مستعلن فاعلن فعولن » وهو الوزن الذي يسميه العروضيون « مخلص البسيط » وقد لاحظت فجأة أن من الممكن أن تقسم هذا البحر الى تفعيلتين في الشطر الواحد بحيث يصبح هكذا :

مستعلنان مستعلنان مستعلنان مستعلنان

وانفرق بين هذا الوزن الصافي وأصله في « مخلص البسيط » حرف واحد كما يل :

مستعلنان مفاعلاتن

مستعلن فاعلن فعولن

وأول سؤال يتبادر الى ذهن القارئ الذي لا يحسن العروضي أو يفهمه هو « ولماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد الى هذا الوزن ولماذا لم يكنه على « مستعلنان مفاعلاتن » . وجواب هذا السؤال أن التفعيلات العذر التي جعلها الخليل أساسا لعروضه لا تتضمن الزيادات والنقصان . فهو قد وضع التفعيلة « مستعلن » دون زيادة ولا نقصان . فإذا اعترضها زيادة سبب خفيف « تن » فإن الخليل لم يسمح أن تقع هذه الزيادة الا في عروض البيت وضربه ، ومن ثم يكون لدينا « مستعلن » مستعلنان ولا يجوز أن نقول مستعلنان مستعلنين ، لأن هذا السبب الخفيف لا يزداد

(٦) للسلاطة والورد ص ٣٣ وما بعدها .

فى حشو البيت مطلقا . ولذلك أيضا جعل الخليل وزن مخلص البسيط .
 « مستفعلاتن فاعلن فعولن » . ومهما يكن فإذا كتبنا الوزن بزيادة حرف
 واحد على مخلص البسيط الخليلي « مستفعلاتن فاعلن فعولن » نتج لدينا
 « مستفعلاتن مستفعلاتن » وهو وزن صاف يضئف بحرا جديدا الى
 شعر التفعية - فبتكرار « مستفعلاتن » أى عدد من المرات فى الشطر
 الواحد ينتج لدينا شعر حر كما يلى :

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وما كنت أعتدى الى هذا حتى اعترانى فرح غامر ، لأن اضافة وزن
 جديد الى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر ويعطيه بعدا جديدا .
 وبادرت فوراً الى نظم قصيدة « زنايق صوفية للرسول » وكانت فكرتها
 مخترعة فى ذهنى منذ حين فتلرغمت لنظيها وقلت :

البحر الغماء لعن حب ، البحر زوقه :

مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن

البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلتيه

مستفعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

انكساره ، رقة وشهقه

مفاعلاتن ، مفاعلاتن

ونجحت الفكرة نجاحا باهرا ، وأتممت القصيدة فى يسر ، وعندما
 انتهيت منها أحسست أننى أضسفت الى الشعر الحر وأوزانه الصافية
 السبعة . فهذا بين أيدينا بحر صاف ثامن . وليس يخفى أن تحول
 « مستفعلاتن الى مفاعلاتن بالحبس ، والى مفتعلاتن بالطى قاعدة واردة فى
 الزحافات التى وضعها الخليل نفسه .

واندفعت اندفاعا حارا أنظم قصيدة « زنايق صوفية للرسول
 المنشورة فى هذه المجموعة . . . ولكن . . . بعد انتهائى من نظم القصيدة
 لاحظت أننى وقعت فى خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ومؤداه أننى كنت
 أقول أحيانا : مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن ، فانتقل من تفعية الرجز
 التى بدأت بها الى تفعية المتقارب ، وكانت أذنى تتقبل ذلك وهو الأمر
 الغريب . وقد حدث مثل هذا تماما فى قصيدة « كتبتما فى ساحة
 الاعداء » التى هى أيضا من (مخلص البسيط) وغاظنى هذا غيظا شديدا .

فلماذا أتع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلتين وأنتهى بفعلين
كما في قولى :

وقلت في لهفة أتوسل : أحمد أحمد

مفاعلاتن فعول فعول فعول (فعول مصابة بالقبض)

والغريب أن سمي يتقبل هذا حتى الآن ، وكانت التفعيلة « فعولن »
تتشاكسنى وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر .

بعد ذلك حاولت أن أصحح هذا الخطأ فوجدت أن جو القصيدة
سينفكك وتزول حرارة المعاني فأثرت أن أتركها كما هي على أن أتجاشى
الخطأ في المستقبل . وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ الى الوزن الجديد ونظمت
منه قصيدة طويلة هي « نجمة الدم » لم أخرج فيها على الوزن مطلقا .
وانما حافظت على « مستفعلاتين » عبر القصيدة كلها وهذا نموذج منها :

بيروت غابه

مستفعلاتين

ومن دماء القتلى على جنبها سحابه

مفاعلاتن مستفعلاتين مفاعلاتن

أين ترى البحر ؟ كان بالأسى ها هنا يا بيروت بحر

مفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتين

تكتب أمواجه وتمحو ويثر الشز و الفرابه

مفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

والحقيقة اننى لا أدعو أى شاعر الى استعمال الوزن الأول المختل ،
وأعترف أنه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحالة الشعرية ، وانما جاء
الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين « زنايق صوفية » و « تمتيات في
ساحة الاعداء » ولا شيء أذافع به عن نفسى الا كون هذا الوزن ابتكارا
منى ولم يستعمله الشعراء قبلى بحيث تكون أمامى نماذج وأكون «مجهزة
بتجارب (١٠) » .

بقى من دراستنا في هذه المرحلة أن نصنف القصائد الى بحورها
كما فعلنا في المرحلة السابقة ، وهو في رأينا لا أهمية له بعد أن أشبعنا
بحثا ودراسة في المرحلة السابقة .

(١٠) يغير الوانه البحر من ٥ وما بعدها .

قصائد محللة

ديوان يغير ألوانه البحر

ويبقى لنا البحر

١

تجربة بدأت بتهيئة درامية ترسم الأعماق ، والأبعاد ، والحلم ..
طفلان منفصلان بالأحلام والآماد والحب ، يقفان على البحر في وهج الظهيرة ،
روحها تسبح عبر مروج عينيه ، وقلبها يركض خلف سؤال مبرعم يتردد
على شفثيه ، سؤال يدو :

... عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تتلون أمواجه ؟ هل ترى تتبدل شطآنه ؟

سؤال القاه في شبه حلم ، فأنار فيها كوامن الشجن ، فاذا بثرثرة
الطفولة تثرى وتبدع ، واذا بالاجابة تحمل آماد وأعماق ..

... نعم يا حبيبي

يغير ألوانه البحر ،

ولكن أى بحر هذا الذى يثير ألوانه ؟ هناك بحر وبحر ، وبحر
وبحر ، وتسترسل فتتصف البحار وأعماقها ، ثم تطفن أخيرا الى سفاجة
السؤال فتصرخ :

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي ؟
وانت شراعى ،

والوان بحرى
وغيبوبة الحلم فى مقلتى

وانت ضباب درويى
وانت قلوعى ،

وانت ذرى موجتى
ووردة حزنى ، وعطر شجوبى
عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي
وانت بشارى

ومرجانتى ومخارى
ووجهك دارى

وكانت فى أثناء ثمرتها قد حدثته عن بحر آخر داخل نفسها
بايحاء من فلسفة ، وموضحة من قوة ، غير أنها عادت الى طبيعتها النسوية
فصاحت به : انها ليست بحرا كما كانت تزعم وانما هي زورق ، انها
لتتوسل اليه أن يأخذ الزورق فوق موجة شوق مغلغة خافية :

الى شاطئهم مستحيل
للا فيه سهل ولا رابية

الى غسق قمرى المناد
عميق القرار
وليس له فى الظهيرة لون
وليس له فى الكثافة غصن
ولا فيه هول ، ولا فيه أمن

وواضح انها تتوسل اليه أن يأخذ الزورق الى شاطئهم مبهم
مستحيل ، تلتقى عليه الأشياء والخيالات فتختلط ، وتسفر عن كون رائع
جميل ، شاطئ يتحدى الزمان والتغير والفناء ، شاطئ يخرج عن مجرد
ثرثرة طفلين تحت الظهيرة منغلين على شاطئهم بحر يحلمان الى شاطئهم
يوتوبيا رائعة ، تحلم بها البشرية ، ويحلم بها الزمان والمكان .

هناك سوف نصبح
وناكل دفء الشتاء ، ونقطف ثلج الربيع
وننزل صوف الصقيع
هناك لا طول للظل في حلمنا لا قصر
ولا دفتر للقدر
ولا شيء يمكن أن يرتقيه النظر
سوى موج الغنية تنحدر عبر جبال القمر
ونضحك نبكي وعيناك تعكس لون البحر
ويبقى لنا اللون ،
والبحر ،

والأبد المنتظر

وبلاحظ أن السؤال عن البحر وهل تتغير ألوانه بدأ مع أول القصيدة
وأن الإجابة هنا كانت مع نهاية القصيدة مما يدل على مدى الترابط
بين البداية والنهاية .

٢

تنوع الحديث عن البحر على هذه الصورة انما هو عزف على أوتار
النفس ، تدسست إليها بسذاجة الطفولة فاذا بها تحمل أبعاد وإبعاد .
كل البحار تتغير ، وتتلون ، وتتبدل !!
البحر الذي وقفت عليه مع الحبيب وقت الظهيرة وان كان بحرا
حقيقيا يغير ألوانه :

تعبير فيه سفاثن خضر
وتطلع منه ملأثن شقر
ويشرب حيناً دماء الغروب
ويصبح حيناً بلون الفضا

الا أنه يتلبس مشاعر بشرية تنعكس على صفحته فاذا به :
.. يعلم ، يرتو بعينين شلويتين

سملويتين

وهذا البحر بهذه الصورة ، وبهذا التلوين ، خضر ، وشقر ، وحمر ،
ولون الفضا ، ولون الضياء ، وبهذه الحركة ، تعبّر ، تطلع ، ويشرب

ويصبح ، ويحلم ، ويرنو ، ويطفئ - يعكس انطباعات طفلين منعزلين
 يحلمان ويرنوان بينيتين شئريتين ، سماويتين ، فهو بحر ملء بهارات
 التخيل ، أى بصور مؤلفة من مدركات حسية ، وربما
 غير حسية لم يسبق ادراكها على الهيئة التى ألفها الذهن .

والبحر الذى يقع فى أعماق النفس يجيش هو الآخر فيحرك كل
 أوتار النفس فتبدع ، ويرحل بالنفس الى ينابيع الالهام ، والى منازل
 الروحى ...

••• يرحل عبر موانئ لون وشمس

وعبر حقول مغيب

ويقتسل الفسق القهرى بأماوجه ويبلى شعره

ويلقى اليه سماء وفكره

وهو بهذه الصورة دائم الحركة ، دائم التغير ، يأخذ ويعطى ، يبحر
 ويبحر فيه ، يلون خلجانه ، ويغير ألوانه وهذا التلوين وهذا التغير يتبع
 بالضرورة حالات النفس ، وأحاسيس الوجدان ، فهو أصفر يشرب صفرة
 الشك ، ويصبح أزرق فى لون لمن :

ويصبح أبيض ، تصبح لفته باسمية

ويصبح أخضر ، مثل أخضر العيون الحزينة

ومثل زبرجد نهر النهاوند فى قمر حزنى

والبحر الذى يتراعى فى عين الحبيب ، بحر مشوب بالأعجاب ،
 مشوب بالقلق ، تتغير ألوانه فتصير بلون الرماد .

له كل طعم ليالى السهاد

••• بحر ترامى وضاعت

حدود مداه وشطآنه

على ضفتيه

جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح ، مغمى عليه

ويبتلع الماء ، والملح عوسجة ورماد على شفتيه

أىكون الفريق هو الحب ؟ يبدو أن الأمر كذلك !! بحر رهيب ، لأنه
 عدا على بحرهما الوداع الجميل فاذا به هو الآخر بحر الرماد ، ولكن مع هذا
 فكلا البحرين .

حنون الفؤاد

له قسوة تلثم الجرح ، تفرش لبن وصاد

وهنا يتداخل البحران فيتسجمان ، وتتداخل عوامل الرحمة
والقسوة ، فينبغ شيء من الأمل ، ويبرز شيء من الخوف على الجبين
الفريق .. على الحب ..

وبحر الرماد
يرشش الغمام ، والشباب الفريق
تغازل خديه ، موجة حب ، وتفصل جبهته وتريق
عليه المحبة ، والملح والرغو ...
حيثا يفعل الجسد

وحيثا يعود ويرتد عنه ، ويتركه للدهول الأبد
غير أن النهاية تكون مع الأمل ، فقسوة أمواج بحر الرماد تصير أكفا
وصدرا .

لتحمل جسم الفريق الرمادي تمطره قبلات وزهرا
وترميه فوق ضفاف السلامة
رفيف جناح حمامة
وتعطيه عمرا جديدا
وتزرع الغمام حلما
وستأبل ذكرى
وبرد غمامه

والبحر الذي يتبدى في عنف الجذ وحنانه يتغير هو الآخر ، تتغير
الوانه ف :

يبدل أمواجه ، يترامى يصوغ لآل
يسيل ينابيع ، يوسى شواطئ
ويبدع ملا ، ويصنع جزرا
يمعثر عبر الزقاق الخليج جزائر شقرا

٣

والبحر الأخير هذا ، البحر الجذ بنوع خاص يعطي عمقا رائعا لأبعاد
التجربة كلها فهو صورة غير دخيلة أو ملصقة ، صورة حية مجسمة من
الواقع ، تفسر ما ذهبننا اليه من أن أعماق البحار انسانية ، وتمطي في
الوقت نفسه صورة انسانية رائمة لنموذج انساني رائع تتمثل فيه عرامة
الرجولة ، وطيب القلب ، وطبيعة البحر الهادر .

حبيبي لقد كان لي في الطفولة جد
طويل كمثل جدائل شعر ديبع وديف
وكان لجدي عمق

وغل

وبعد

له عصف عاصفة في خريف
وكان مدى في بغار مطلسة لا تحد
وجدي كان قويا كموجة بحر مغيف
وفي ذات يوم سرت السن النار في بيتنا
مفتت تمضغ الباب ، تشعل كين الستائر
ينور اللهب دوائر
يزجر في شرفات منايا ، ويضحك من دعبنا
يهدد أن يتوسع ، يركض في حيننا
وينذر أن يتفدى خنودنا

شفاها

ضمائير

ويقتال حتى شباب البيادر
والبل جدي مندفعاً مثل موجة بحر
وارسل صبيحة هول وذعر
تحدث في عصف اعصار نوء ، يسب ويلعن
شتاتمه مكر وحنان ، شراسته بيت شعر ملحن
وهمس صلاة ، ونجمة فجر
وزورق عطر
ومد السباب على شفتيه غدبر ملون
واطفا جنى الحريق ، وانفذ هدي وشعري

٤

بناء القصيدة رغم عفويته يأخذ شكل تصميم مهندس ، فالآليات
أولا تبدأ بتهيئة تحدد المكان والزمان ، وتفرش المهاد لمناجاة عذبة ، تدور
حول سؤال ساذج لطفلين متفاعلين يقفان على البحر تحت الظهيرة ، سؤال
عن البحر : هل تتغير ألوانه ؟ وتكون الإجابة :

.. نعم ، يا حبيبي

يفي ألوانه البحر

وعلى عادة الطفولة والأنوثة تثرت فتتحدث عن بحار لا عن بحر واحد ، هذا الحديث يأخذ طبيعة التوازي لا طبيعة التوازن ، حيث أن العوامل النفسية الضاغطة تأتي هذا التوازن ، إذ لا يعقل أن يتساوى الحديث ويتوازن بين بحر يقفان عليه ، وبحر آخر يلاطم وديان النفس ، أو بحر يتراءى في عينيه ضاعت حدود مداه وشطآنه ، وبحر يتمثل في طبيعة الجذ ، عنقه وطيبته .

وانما يعقل أن يكون الحديث عن البحرين اللذين يتغفلان لحي أعماقها هو الذي يظفر بكثير من الثروة والانفعال .

ومن هنا تحدثت عن بحرهما أولا ، ثم عن بحره ، ثم عادت لتتحدث ثانيا عن بحرهما وبحره ، ثم لتتحدث أخيرا وبعد الحديث عن الجذ البحر عن بحرهما وبحره .

فالنسب هنا إذا أضفنا إليها الانفعالات النفسية ، وطبيعة الحديث عن الحب مهندسة مصممة بعناية .

والأبيات ثانيا تبدأ بتسجيل الانفعال ، وتصوير التجارب بين الطفلين المنفعلين بعرض صور بدائية يتمثل فيها الخيال السمعي والبصري وهو يتردد على وجدانها ، ويعكس صدى وقفته معها على البحر وصلى سؤاله ، وصور أخرى تحدد ملامح الحبيب ، الوجه والهدب واليدين ، لأن الانفعال هو عصب القصيدة كلها .

وهذا يدل على أن القصيدة قد اهتمت في الدرجة الأولى بالبناء فهي تفرش المساد ، وتحدد الأبعاد ، وتوضح الملامح ، وترسم الزمان والمكان وتطرح السؤال ، وتسجل الانفعال ، ثم تنطلق في ثروة طفولية رائعة تهز الوجدان البدائي للطفلين المنفعلين ، وربما الوجدان البدائي للجنس البشري كله .

5

والقصيدة من بحر المتقارب ، والمتقارب أحد البحور الصاقية . ووزنه فعولن فعولن فعولن فعولن ، وهي تأخذ دائرة مع أبيات القصيدة في وحدات قد تطول فتصل الى سبع مثل :

وروعة أغنية سكبتها كمنجاة شوق مخبأة في يديك

وقد تقصر فلا تتمدى التفعيلتين مثل :

ويرد غملمه

وعلى العموم فالقصيدة بديعة جديدة ، رائعة في الشكل والتصميم
والبناء ، وصى فى حاجة الى أن تقرأ مرات ومرات حتى تتذوق ، وتمطى
كل ما فيها من إبداع

الماء والبارود

١

من ذكريات حرب رمضان (أو أكتوبر) سمعت الشاعرة أن فرقة
من الجيش المصرى فى سيناء كان أفرادها صائمين ، وحين موعد الانقطاع
وقد نفذ الماء عندهم فراحوا يتضرعون الى الله ، فجاءت طائرات اسرائيلية
وقصفت المعسكر ، فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواسير المياه
اليهودية مدفونة .

٢

بنغمة المسحراتى ، وتكبيرة المؤذن ، وأسلوب المديح النبوى نسجت
نازك قصيدة الماء والبارود ، وبدأت بنفس التكبيرة التى كان يزأر بها
الجنود فى سيناء ، فإذا بهذه التكبيرة تتحول الى فيوضات رحمة ترطب
الأنفواء العطشى ، وتهىء الصحراء لاستقبال المعجزة الكبرى .

وأخذت التكبيرة تتردد عبر القصيدة لتعمق من مفهوم المعجزة ،
وتهىء للانتقالات المفاجئة . وتفرش المهاد ببناء الرحمة الذى سرعان
ما انتشر وتكثف وتفجر فى نهاية القصيدة عين ماء

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذان فى سيناء تبهر

من موجهها تسيل فى الصحراء النهر

الله أكبر

وتهميء التكبيرة للقصيد الطويلة لونا من الوحدة تمثل في الانطباعات المبهورة ، والدعوة الموجهة للافطار على مائدة التساييح المعطرة ، والحديث عن الجنود الصائمين المعرضين للهلاك عطشا ، والمحاصرين في سيناء . هذا الحديث الذي تردد فانعكس صدها على حدث مشابه ودفع بالقصيدة الى أن تسير في خطين متوازيين يعمق أحدهما الآخر : خط الجنود المحاصرين باللهب والظلم والانقطاع في صحراء سيناء ، وخط الطفل اسماعيل وأمه المحاصرين بنفس الشيء في بيداء الحجاز .

هنا مع ملاحظة اختلاف الوسائل الفنية لكلا الخطين . فوسائل الخط الأول تعتمد على تصوير الواقع ، والتضرع ، والتعبير الصادق البسيط .

وينبش الجنود في الرمال ، ما من ماء
رباه ما من فطرة من ماء
نهار صومنا انقضى ، وليلنا قد جده
وحولنا تشرق الصحراء
ووردة الرجا
يابسة في دمنا ،
في لمنا ،

فما من ارتواء .

والوقت يا رباه يهيم مطرا تصبه قواذف الأعداء
ووسائل الخط الموازي خط اسماعيل وأمه تعتمد على الحكاية ، وتجسيم قوى الطبيعة وتحريكها ، وجعلها تهيم في عالمها الشفاف ، المعطر بالمحب ، والود والشفقة ، والتجاوب مع الطفل اسماعيل وأمه .

تقطر الرياح حبا في شفاة الطفل اسماعيل
تلمس خديه بعطر نسمة بلبل
وتسكب الحياة والخبرة في كيانه النحيل
وقالت الرياح : اسماعيل
فردد البيت العتيق تحت حر الشمس : اسماعيل
وانحنت السماء قوسا أزرقا يلثم اسماعيل

ويستمر الجمع بين الخطين المتوازيين الى نهاية القصيدة : لقطة من هنا ولقطة من هناك ، وانفعال هنا يتساوى وانفعال هناك ، وانفراج هنا

وانفراج هناك ، أسلوب السيناريو ، ولقطات الكاميرا يأخذان فينقلان
مشاهد تتوازي وتتوازن لتعقب من أبعاد المأساة .
ولم يكن بروز الخط الموازي هذا محض افتعال ، وإنما كان نتيجة
طبيعية للموقف المتمثل في ضراعة الجنود الى الله أن يأتي بالسقيا كما أتى
بها للطفل اسماعيل وكان على حال مشابهة .

تجمعوا وخيموا فوق قفار محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطاش لم يلبثوا منذ أمس الماء
شفاهم منصرة
صيامهم من عطش حناجر مستعرة
لكن في وجوههم ضراوة الصاروخ والمدافع للزجاجة
و (الله أكبر) على شفاههم غناء
بنورها ، يسرها يزحزون القلعة السماء
ومن لهات العطش القاتل باتوا يشربون حرقة الهوا
عيونهم تستعطر السماء
رباه فجر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يارب من لدنك كأس رحمة مطهره
يا واعد المؤمن بالصحو وبالظل التلى الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل اسماعيل
كما رويت أمه الوانته المنكسرة
بعد هيام ضائع طويل
في من العويل

بل لقد قام الخط الموازي هذا بدور المادل المميز عن مشاعر المطاش
من الجند وأحاسيسهم الخفية ، تلك التي يمنعم أبائهم ، وطبيعة الجندي
فيهم أن يعبروا عنها .

قام بتصديق رائع لهذه المشاعر الموزعة على فقرات خمس ، كل فقرة
تبدأ بوصف واقع الجندي بأسلوب صريح ومباشر ، وتنتهي بموقف مماثل
لاسماعيل وأمه يتسلسل على النحو التالي :

- ١ - تضرع هاجر حتى لا يتركها ابراهيم في الصحراء .
- ٢ - التصوير الدقيق لاسماعيل وأمه وقد اشتد بهما أور الصحراء
- ٣ - القمة المأساوية المتمثلة في سقوط هاجر مفتشياً عليها .
- ٤ - المفاجأة غير المنتظرة بانفجار الماء .

وكل موقف من هذه المواقف الموازية يعطى عمقا أبعد ، وأغوارا
أعمق ، وبالتالي يعطى درامية هائلة تتمثل فى الصوت والصدى ، ورجع
الصدى ، وشحن الجو بموسيقى تصويرية مجسمة .

جنود مصر فى تلال النار والحمى
وصفرة الربى المبعثرة
جاعوا لوجه الله ذاقوا للذة الصيام
تهجئت أكلهم صواريخ

وكانت لهمو الشراب والطعام
جنود مصر تقمة منفجره
وحرقة الى كؤوس الماء لا تنام
ايمانهم صير سيناء لطيارى اليهود مقبرة
رمالها مزمجرة
وهم عطاش يتلون صدى وتعطش الحيام
وحقد اسرائيل قد صير جنات الوجود مجزرة
وامتص نسيج الشجرة

وهكذا تنمو القصيدة وتعمق أبعادها بتوازى الخطين ، وبراعة
استغلال عمق كل منهما ليعمق من أبعاد الآخر .
وعند الانفراج يلتحم الخطان فإذا بهما خط واحد ، يرتفع على حدود
المكان والزمان .

وانبجس الله النهر حيث عسكروا
ونام طفل الضوء اسماعيل : حول وجهه بضوع غير
وأشرق العالم بالفضياء
سبتان معطى الماء
مفجر الننى من الصحراء

٤

ترتكز الصور القليلة فى القصيدة على أرض صلبة من الواقع ، وهى
مع قلتها تختلف فى أداء دورها الوظيفى ، فالصور الجزئية تساهم
بما تحمل من ظلال وأشربة ، وعطور ، وأنهار ، ومياه تدفق من ينابيع
الرحمة لا من واقع الأشياء ، تساهم فى تخفيف عطش الصائمين ،
وترطيب أفواههم ، كما تساهم بما تحمل من ندى وطرارة ، وضوء فجر
ماطر فى الحنو على اسماعيل وأمه .

ولذا فهي تنصدر أبيات القصيدة حيث القفار ، والجفاف واللاهات
والعطش ، كما تنصدر بأصاة اسماعيل وهو يتعرض لنفس المأناة .

وتوافر الصور الجزئية في أول القصيدة ، وعند معاناة اسماعيل
يعطى دلالة وظيفية ، فحيث ينقطع الماء ، وتلتهب الصحراء ، ويتعرض
المجاهدون المحاصرون للهلاك عطشا في سيناء تدفق يتابع الرحمة من
هتافه الأذان ، وتسيل أنهر العناية من شفة المؤذن ، وتنبسط الظلال
من رحمة الله .

وكان الصور هنا تقوم بدور تعويضي يروى صدى العطاش ، ويفدى
أرواحهم الصائمة الجائعة لوجه الله .

وأما الصور الكلية فتقوم بتهيئة المناخ الذي تحرك عليه الأحداث
وهذه الصور تتألف من عناصر مهوذة اكتسبت روحا جديدة ، ونظمت
بشكل جديد ، يعطى للحدث أعماقه ومداه ، وينقله إلينا في احتدام
عناصره وقمة توتره كما في هذه الأبيات :

ومل ... وريح تفر
ويطن واد ساكن مغفر
ينهض في جانبه العطشان بيت الله
وخيمة صغيرة لهاجر .. وليس من حياة
لا ظل ندية لا مهد أعشاب ولا مياه
وصوتها يهتف : ابراهيم !
يا مفلق الحنان والرافة ، ابراهيم
لأين تمضي سرعا ؟ لأين ابراهيم ؟
وفيم قد تركتنا في قلب رمضاء هنا نهيم ؟
لا حجب ، لا شفاه
تمنحنا أغنية ، تبارك ابتها لنا في خشعة الصلاة
وحولنا واد سحيق مغفر ضيعنا مله
وليس من شاة هنا فما الذي سننحر ؟
وليس من شجرة نظلنا ونثمر
وليس من سحابة تمنحنا رشاسها وتمطر
ويهتف الصوت الحزين :
اين قد تركتنا ؟ وفيم ابراهيم ؟
ويختفى خلف التلال شخص ابراهيم
وهاجر باكية والطفل اسماعيل فوق صدرها يتيم

يتوزع النغم في القصيدة بين أصوات متعددة : صوت الراوى ، وتضرع الجند ، وصوت الكورس بمعناه التراجيدى ، وصوت المنشد بمعناه الدارج .

وتبدأ القصيدة بصوت الراوى المبهور بشعار الله أكبر ، المعلق على الأحداث ، المصور لواقع الجند الصائم المحاصر بالجوع والعطش والأعداء فى صحراء سيناء .

ويتلون أسلوب الراوى بين التأمل ، ووصف الواقع ، ثم يتداخل صوت الراوى مع صوت الجند المتضرع بطريق الالتفات ، أو حكاية القول ، ولكن بنغم جديد ، فبينما يصف الراوى حال الجنود .

وينبش الجنود فى الرمال ما من ماء

إذا به يلتفت من الحكاية بضمير الغائب الى التضرع الى الله بلسان الجند :

رباه ما من قطرة من ماء
نهار صومنا انقضى ، وليلنا قد جاء
وحولنا تحترق الصحراء
ووردة الرجا
يابسة فى دننا ،
فى قمنا ،

فما من ارتواء

ثم يأخذ صوت الراوى يتنغم ، ويتضخم ، ويتحول الى صوت الكورس بمعناه التراجيدى ، الأنغام تتواكب ، والأصوات تتواكب ، والأصدااء تتواكب ، والجو يمتلئ بمزف جماعى مدو لفريق من الكورس فى الصحراء العطشى المقفرة .

الطفل اسماعيل يبكى عطشا
لم يبق فى خديه لون وقمر
وهديه يسح ايقاع مطر
وغصن جسمه ذوى وارتمشا
وانكمش الوجه الوضى القمر
وفى تراب مكة تبعر الشعر الجميل الأشقر
وقلب أمه الحزين برعم منصر
ودمعا على مراها وجهها يتحلر

تهيم في العراء

تجتاز سهول النار في ذهولها وتشر

ويكتوى من دمعها المحموم حتى الحجر

وما ان ينتهي العزف المدوى هذا جتى يبدأ عزف فريق آخر من

الكورس :

يا هاجر الحزينة اهدأى

ربانة هلى الرياح اقبلت ، تعمل احل نيا

لطفلك الصاوخ في دثاره المهترى

ثم يأخذ صوت الكورس التراجيدى يتحول مرة أخرى الى نغم
شرقى ، وتخت شرقى ، الى صوت المنشد الذى نسمعه فى الموالد والاذكار ،
ومن فوق مآذن المساجد

سبحان من قد انهض السماء

من دونها اعلمة ، فى لا نهايات من الضياء

فى غابة من شرف الكواكب البيضاء

سبحان من يسقى تعطش الأسى ، ويسمع الدعاء

ويطر الشفاء

على مريض جانع شفاؤه اسطورة على فم الدواء

وفى نهاية القصيدة يبرز التجانس عن طريق المقابلة بين الارهاصات
الروحية الأولى التى تفجرت روحيا من التكبير الأولى فى أول القصيدة .
والتي دفعت بالمؤذن الى أن يدعو الصائمين الى الفطور على مائدة التسابيح
وحدها ، وبين تفجر الماء من أرض الواقع فى نهاية القصيدة لتتم المعجزة .

ويشرب الجنود

يسقيهمو الله رحيقا نابعا من شفة البارد

تحيهمو قنابل اليهود

في توى الاحياء

ينبعثون من قرار السقم والاعماء

وعلى أثر هذا يظهر التخطيط الواعى ابتداء من وعد المؤذن بالفطور ،
وانتهاء بانفراج الأزمة .

زنايق صوفية للرسول •

فى جو مفعم بالصفاء والضوء قدمت نازك زنايق صوفية
قصيدة حب للرسول الكريم فى صيغة معاصرة •
قصيدة استحدثت فيها من أساليب الفن ، وحيل الصياغة
ما استطاعت أن تعبر به عما يجيش فى قلبها من حب ، وفى عاطفتها من
حرارة ، وفى نفسها من تصوف •
وبدأت القصيدة ببهاد هيا الجور لمناجاة حارة وصادقة مع الرسول ،
تمثل فى وقوفها أمام البحر •

كنت على البحر أترع البحر من منايا

هذا المهاد البحر يختلف عن البحر الذى كانت تقف عليه فى
بيروت حينما أوحى لها الطائر الأخضر بفكرة القصيدة ، فهو بحر يتلبس
مشاعر خاصة ، بحر فى حالة نشوة ، يفهى بالضحي ، وتلهو عرائس
الماء فى تراميه ، يلبسن غيما ، ينشرن أجنحة من ضباب •
بحر خرجت به طبيعته عن حدود الزمان والمكان وطبيعة البحار ،
وهيأته ليكون مسرحا خاصا لتلك المناجاة •

البحر انمأ لحن حب ، البحر زرقه

البحر طفل مسترسل الشعر ،
للضحى فوق مقتلته انكساره
رقة ،

وشبهته

البحر تلهو عرائس الماء فى تراميه ألف جوقه

يلبسن غيما ينشرن أجنحة من ضباب

وهى بهذا المهاد تسير متوازية ودون أن تحس مع كل من قدم
للرسول باقة مدح : المناوى ، والبوصيرى ، وشوقي وغيرهم ، إذ من
الصعب أن يتخلص الفنان من قراءاته ، وخلفيات ثقافته •

سوت بشائر بالهادى ومولده

فى الشرق والغرب مسرى النور فى الظلم

وان كان ذلك لا يمنع من معاصرة الصياغة ، وجدة التناول ، فهنا
المهاد مرتبط عضويا بنسيج القصيدة ، ممتد بتموجاته فى أنحائها ،
تستلهمه الشاعرة كمهاد ، وأحيانا كوصيلة لاطهار ملامح الحبيب ،
أو للتعبير عن خوالج النفس أو لاطهار التجارب بينها وبين الحبيب •

والذى يعنينا هنا هو مدى تلاحمه بنسيج القصيدة .
فها هي ذى روحها تهيم مع عرائس البحر فتصير إحدى فراشاته ،
وتملأ عينها بمدى لا نهائياته .

غير أن هذه الروح كانت فى ذات الوقت ممثلة بالحبيب ، فإذا به
يبدو مع المقارنة بالبحر أكبر من لا نهاية البحر من مداه :

وجه حبيبي أكبر من لانهاية البحر ، من مداه
يسد أقطاره الزرق

يطوى طيوره ، موجه ، رؤاه
وجه حبيبي : زنايق ، أكؤس ، مياه
وجه حبيبي واللانهايات عالم واحد
ليس يشطر أو يتجزأ
يا بحر قل : أين ينتهى ذلك الوجه ؟
قل أين أنت تبدأ ؟

وجه بحر أضيع فيها ، وينطفى ضوء كل مرفأ
وما هو ذا قلبها يسبح مستغرقا فى بحار تهويمات ، منتشيا فى
أمواج أحلام ، مضيقا فى مروج أهداب يبعث .
عن لؤلؤ ناصع فيه ما فى قلب حبيبي
من ألق السر ، من غطور ، ومن خفايا
من نغم دافئ الهبوب

يتعمق النبع فيه وتنساب ريح الجنوب
وما هو ذا طائر أخضر يهبط من الفضاء ، ويقبع الى جوارها على
شاطئ البحر ، تطعمه يديها ، وتلامس رأسه ، وتسير فيتمهما ،
وتجلس فيجلس الى جوارها يسيطر عليها ، ويستولى على قلبها .

أيمكن أن تخلع على الطائر كل ما فى نفسها من حب . وفى قلبها
من عاطفة ، وفى روحها من تصوف ؟ أيمكن أن يكون هذا الطائر هو
رمز أحمد ؟ أيمكن ؟ أيمكن ؟

وجاءنى طائر جميل وحط قريبا
وامتص قلبي
صب على لهفتي السكينة
ورش هدبي
براءة ، وقلة ، ليونة

وقلت : يا طائري ، يا زبرجد
من أين أقبلت ، أي نجم أعطاك لينه ؟
يا نكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه
وما اسمك الحلو ؟
قال : أحمد

وهكذا تترابط القصيدة - المهاد ، والروح الذي يسبح عبر المهاد ،
والقلب الذي يبحث في أعماقه ، والرمز - ترابطا عضويا رائعا .
تترابط ترابط السدى باللحمة .

٢

الشاعرة متلثة بالحبيب
الاسم : أحمد
الرمز : الطائر الزبرجد .
الكان : غابة المطر والمصافير .
الوجه : أكبر من لانهاية البحر . من مداه .
القلتان : صلاة ، مغفرة ، موعد ، يسمله .
الطاقة : اللهفة والتوسل .
هذه هي بطاقة التعارف ، غير أن لكل لفظة فيها أريجها الخاص ،
وأبعادها الهائلة .
فالاسم له عطر خاص ، جو روحاني خالص : رؤى تتوارد ،
أريج الاسراء طعم القرآن ، ضوء يشع فوق اغصانة البحر ، يجلو
صورة أحمد .

أحمد كانت عيناه بحرا
تسقى يباب الوجود كانت تنثر عطرا
تنبت في الصغر مرج شلر والحنان
تسيل نهرا
من زعفران
أحمد قد كان يانعا تنتمي الدوال ال جبينه
وفي عيونه
نكهة أرضي ، وطعم نهري ، وعطر طينه

والطائر الزبرجد له مدلول خاص ، يعنى التجاوب ، والتماطف ،
والحب ، والعطاء ، والأمانى ، والسمو ، والنور ، وكل معاني الضياء ،
والدفء والحنان .

أحمد قد لاذ بي ، ونمى أهداب لعني
في وله راعش الحنان
أحمد من ضوته سقاني
أحمد كان البخور والشمع في رمضان
أحمد كان ابتلاج فجر ، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسبيحة رماني
كلا جناحيه بشراني
كلا جناحيه للماني

أحمد طائر الفجر ، جناح الزنابق البيض ، طلعة الشمس الموردة ،
طائر الصمت والغوص الجليل ، شمعان مميد ، الندى والصمود ،
الجمال والحصب ، رمضان ، سكرة الوجد في الصلاة ، الذروة وحصاد
العمر ، جناح الصعود الى الله ، قطرة الله في شسفاء الوجود ، الظلة
والعشب ، هموم الأغاني ، السنبل الطرى ، ثلج الصيف ، لين السحب .
يطلع وجهها نيبا
فلما بالنيوم ، والأنجم الشمالية المعيا

والمكان له أريج خاص ، ضسود خاص ، وبعد روحاني خاص ،
فأحمد جاء من أبد الضوء .

من غابة العطر والعصافير
عبر عطور القرآن ، عبر الترتيل والصوم .
واللهفة لهنس نغم خاص ، يطل من الأعماق ، من سنوات العمر
المختبئات .

في شجر السرو ، من عطور الغشقاتش واللوز
يعلو فيصرخ .

ناشدتك الله ، لا تتساقط غبار نجم ملعت
عيناك ليلة قلبي ، وريشك شمع ومعبد
ويفيض هذا النغم بالالاح ، والابتهاج ، والتوسل .

ويا جناحي نحو سماني ونحو ربي
يا قطرة الله في شفاء الوجود ، يا ظلتي وعشبي
انقر تسابيح صوفية من عل شفتيا
بعثر قرائن بيضا وخضرا في صحن قلبي
ياسبحاني

يا صوم اغنيتي
ويا منيلا طريا
انى انا حرقة المتصوف فى غسق العجر
احمد ، احمد
هل أنت الا طائر ديبى
يا تلج صيفى ، يا لين سحبي

٣

الفقرتان الأخيرتان فى القصيدة حائرتان بين التبعية للحبيب .
وبين الاندماج الروحاني فيه ، فاحدهما تمثل التبعية ، الدوران فى
فلك الحبيب ، التوق الى رؤياه ، الارتقاء والسمو الى عاله .

احمد يا تروق مقلتين
مضيتين
خاضعتين
بالسر والعمق مملوتين
يلوترن من قيادة الله ، يلود ، يابحة المؤذن
يا اثرا للسجود ندى جبين مؤمن .

والأخرى تمثل الاندماج الروحي فيه . لقد ارتفع بها الحب الى
مستوى المثل ، ارتفعت قامتها الى مستوى قامته ، أصبح كلاهما يمثل
الطبيعة ، البحر ، الليل ، آية من آيات الله الكبرى فى الكون ، جلما
من أحلام الانسانية على الأرض .

انا واحمد
سكون ليل ورجع تسبيحة تتنهذ
يحبنا البحر والهدير
تتشقنا موجة وتغازل اغنيتينا
عرانس الماء والصخور
نحن قرابين فى المصل ، نحن تلور .

٤

وننتهى الزنايق وبقرها الطائر الأخضر ، ومن فوقهما سحب مبقعة
بالضياء ، يغنيان للحب ، للبحر ، للسماء .

كنا شراعين شاردين
 مضيعين
 في غاب لنحن
 تكسرت في غنائنا الشمس والمواني والالنهاية
 والمحبسة
 يلثم القامنا ، يتكسر
 أحمد ، أحمد
 نحن ، أنا ، أنت ، والأعلى
 ليل وصمت
 والله في روحنا غند

٥

لا يستطيع الدارس للقصيدة أن يفصل شحنة اللفظ ، أو يحمل
 اشعاع الصورة ، فنازك تختار ألفاظها لآلى ، خارجة للتو من الصدفة ،
 وتصوغ منها عكسود در ومرجان ، وتثبت في حناياها دلالات تتميز
 بالدفء والفن والجمال ، ويحار الدارس في أيها يدع ، وفي أيها يختار ،
 وإذا كان عنوان القصيدة خير دليل على مافى القصيدة ، فالعنوان زنايق
 صوفية يمثل هذا الخير بما يحمل من ظلال ، وبما يضفي على القصيدة
 من معاني السمو والطهر ، واللبونة ، والصفاء ، ذلك أن اللفظة من
 القصيدة ظلالا تساهم في جلاء الصورة بما تملك من اشعاع حينما
 تتقارض الأصوات والطموم والألوان .

ففي القصيدة نشم ، ونحس ، ونتذوق ، ونرى أريج الأسراء ،
 طعم القرآن ، غابة العطر والعصافير ، طائر الصمت والشموس ، ولها -
 أي لللفظة قدرة على تحويل المادى الى أنغام ، وأنسام ، وأضواء ، وأجواء
 روحية .

- وجه حبيبي تسبيحة عذبة ونجته ، ويرد نسجه

- وجه حبيبي يا بركة الصحو والوضوء

- وجه حبيبي زنايق أكزس مياه

- أحمد في مروج تسبيحة رمانى

- أحمد يا لون ، يا عبق ، يا وجنة السر ، يا انطلاقي

من جسدنى ، من ملاسل ، من اللوح ظاقي

أقر تسابيح صوفية من على شفتيا

وفيها - أى فى اللفظة طاقة قادرة على أن توحى بالمعنى المراد .
فى الأبيات تتأمل كمثال مقلتي الحبيب .

ومقلته ، كيف يمتص منهما البحر ليله ؟

كيف يستمع الضحى ضياه ؟

ونرى الى أى حد كان التعبير بالامتصاص أدل على جمال المقلتين ،
وأكثر تناسبا مع ليل البحر ، وضوء الضحى .

وبها - أى باللفظة يقوم التناسق الرائع خلال نظم الأبيات .

٦

ابتدعت الشاعرة بنظمها لهذه القصيدة بحرا مولدا من مخلع
البسيط اضافته الى بحور الشعر الحر الصافى ووزنه .

مستغلاتن مستغلاتن

مستغلاتن مستغلاتن مستغلاتن

مستغلاتن

مستغلاتن مستغلاتن مستغلاتن ، التى قد تتحول الى

مستغلاتن

بالحين ، والى مفتلاتن بالطي ، واعترفت بأنها ربما تكون قد
استفادت من أبيات للرصاصى كانت تتقنى بها فى طفولتها جاءت على
هذا الوزن .

صممت شعرا للصليب تلاء فوق الفصن الرطيب
أذ قال نفسى نفسى الرفيعة لم تهو الا حسن الطبيعة

كما اعترفت بأنها وقمت فى خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ،
ومؤداه أنها كانت تقول أحيانا مستغلاتن فعول فعول فعول فعول
مصابة بالقبض ، فتنتقل من تفعيلة الرجز التى بدأت بها الى تفعيلة
المقارب كما فى قولها :

وللت فى لهلة أتوصل : أحمد ، أحمد

وأنها حاولت تصحيح الخطأ غير أنها وجدت أن جو القصيدة
سيقتكك فأثرت تركها كما هى على أن تتحاشى الخطأ فى المستقبل ،
وبالفعل عادت عام ١٩٧٥ الى الوزن الجديد ، ونظمت منه قصيدة طويلة
هى نجمة الدم لم تخرج فيها على الوزن مطلقا ، وإنما حافظت على
مستغلاتن عبر القصيدة كلها .

واعترضت عن الخطأ بأنها كانت فى مجال الابتكار .

دكان القرائن الصغيرة .

فى ضباب الحلم أخذت تبحث عن « دكان القرائن الصغيرة » فى السوق لتشتري منه قرآنا صغيرا للحبيب المسافر ، وحول هذا الحلم كان مدار التجربة للشاعرة المبدعة ، وهو مدار يتسم بالمفوية والسذاجة واحساسات الحب المتغلغل فى أعماق النفس ، وكانت وسائلها للتعبير عن ذلك وسائل فنية فى غاية من البراعة .

١ - الحلم ، محور التجربة كلها ، والحلم يملك حرية الكشف عن أعماق النفس ، ولا عجب فهو الذى نبه منها الأعصاب المخدرة ، فوسع العيون ، ورش سكرًا فى العروق ، وجعل روحها تنثشى وتشمل بأشياء التوابل .

وصناديق العقيق

وبالوان السجاجيد ،

يعطر الهيل والحناء

بالآنية الفرفرى القلائل

لأن النفس فى أول الحلم قريبة ، سميدة تبحث عن دكان القرائن الصغيرة لتشتري منه قرآنا صغيرا للحبيب المسافر .

والحلم فى أول القصيدة مضبيب ، والتضبيب يوحى من أول كلمة بنشوة البحث فى جو يسوق ربما الى الضياع ، وربما الى الوصول ، ومن داخل الحلم المدغدغ بالنشوة يولد حلم آخر من أحلام اليقظة .

وحلمت

وحلمت

بقرائن كثيرات ، واختار أنامنها واهدى لحبيبي

صدرة تمويذة تدور اعنه الليل والسعادة فى أسفاره

تزرع اسم الله فى رحلته ، تسقيه من أسرار

فإذا ما لف ضباب الحلم شيء من الحيرة ، وهى تمشى وتتسائل وجدنا ضباب الحلم يتحول الى ازرقاق ربما يسلم فى النهاية الى ظلام كامل ، وإن كانت النشوى مازال مسيطرة .

كنت نشوى ، فى ازرقاق الحلم اسم واسائل

واختيار الحلم يتناسب مع الغد ، فألحلم فى الليل ، والليل
يتلوغ الغد ، وفى الغد يكون الرحيل .

عندما فى الغد يرحل
عن مطار الأمس والذكرى حبيبي
يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب

٢ - السوق

والسوق عتيق ، غارق فى ضوء ماء الورد ، وصناديق العقيق
الوان السجاجيد ، وعطر الهيل والحناء ، والمرايا ، والمكاحل ، والفلافل .

• • • • • والكعبة مسورة

نحست ألوانها فى حضن حانوت

والسوق فى أول القصيدة حيث النشوة ، والسعادة ، واتسامات
كل الناس وانحناءاتهم وردى ، فلقد زرعوا الحلم بالورود ، ولكن
يأخذ شيئاً فشيئاً يتسع مع الحيرة ، وربما يدفع هذا الاتساع الى شئ
من الفموض .

زرعوا حلمى وردوا

وسعوا السوق زوايا وحدود

كلهم كانوا يشيرون الى بعض مكان غامض اذ يعبرون

يهسون

اسسالى عن (مندى)

ومع الضلال والحيرة والتماس الدليل الى دكان (مندى) يتشعب
السوق ويتراعى ويتعدد الى غير ما نهاية .

سرت طول الليل فى حلمى . ولكن اين ألقى مندى ؟

شعب السوق حناياه ،

ترلمى ،

وتعدد

صاد عشرين دروباً ، وزوايا

وفروعاً وخبايا

وتعدد

وتعدد

ومن الملاحظ أن الشاعرة استخدمت السوق الشرقي بلامحه
وطموه لتعميق أبعاد التجربة ، وخلق جو تسبح فيه النشوة على اختلاف
حالاتها .

٣ - دكان مندلى

ودكان مندلى يأخذ فى أول الأمر صورة واقعية ، ولكنها واقعية لها
رائحة السوق الشرقية .

**دكة فى آخر السوق وتلفين القرائن الصغيرة
أطعموا قلبى من نكهة كتب عنبريات كثيرة**

ويستحيل (مندلى) الدكة فى آخر السوق وراء المنحنى التاسع
الى صور شاعرية حيث القرآن الحريرى ، والعطر المتناثر .

**مندلى يا أنهرأ من عسسل
يا ندى منتشرا فوق ييادر
يا شظايا قهر مقتسل
فى دموعى ،**

يا أزهير من الياقوت ناست فى غلائر .

ثم ليتحول آخر الأمر الى أمنية تهفر اليها النفس . والى نشيد
عذب ونجوى وأحلام .

**مندلى يا مندلى
اسمه فوق الشفاء
فلة غامضة اللون ،
وشمع ،**

وتراتيل صلالة

**وزدوع وميه
وأنا مأخوذة الأشواق ادعوه ولكن لا أراه**

وعندما تبايس من العنور على الدكان تتحول الدكة الحرة الطليقة
عند المنحنى التاسع الى « مخزن » تنبثق منه أصدااء ، وموسيقى وأصواء ،
ولكنه مع هذا « مخزن » بكل ما يحمله لفظ « مخزن » من إيهام .

**وسمعت العابرين
يصفون المخزن المنشود : تسرى فيه أصدااء
وتلاوين ، وموسيقى وأصواء**

تصرع السامع صرعا باختلاجات حنين
وشموع ودوائى ياسمين
آه لو انى وصلت
آه حتى لو تمزقت ،
تبغثرت ،
اكتويت
لو تلوقت العطور الساريات
حول دكان القرائن الصغيرة

٤ - القرآن الصغير الذى تود أن تهديه الى الحبيب فى سفره
البعيد ، لحن حب ، ونور هدى ، وغذاء جسده وروح ، وخميرة تفيض
بالخير الذى ربما يحتاج اليه الحبيب .

اين دكان القرائن الصغيرة
اشتري من عنده فى الحلم قرأنا جميلا لحبيبي
يقتنيه لحن حب ،
قمرا فى ليلة ظلماء ،
خبزا وخميرة
عنلما فى الفد يرحل

وهو مع ذلك تعويذة ، وحرز ، ورسول شوق ، وتلويح كراع ،
واختلاج شراع .

ثم اهديه له عند الوداع
ليخفى ضوء فى صدره برعم طيب
وليؤويه اليه حرز حبي
وعصافير الشوقلات ،
وتلويح ذراعى
واختلاجات شراعى

وتستجيل الأمنية فى المصول على قرآن صغير الى لهفة .

آه لو انى اطبقت عليه شفتيا
هو قرآن حبيبي
آه لو لاسمت رياه بأطراف يديا
هو وردى ، وامتلاني ، ونصوبي
والنشيد المعرق المخبوء فى قعر دمي ، فى مقلتي

٥ - الحديث عن الحبيب الراحل .

ومن الملاحظ أن الشعارة تكاد تختتم أغلب مقطوعات القصصيدة بالحديث عن الحبيب ، فهو النظم الأبر المسيطر ، والحبيب كامن في أعماق النفس لم يستطع الحلم بوسائله الحرة أن يكشف عنه بمثل ما كشف عن وجهها في تلهفها عليه ، واهداء القرآن إليه .

ومع الفجر سرحت
في انبلاج الفسق القاني حبيبي
وشغاهي صلوات تترسل
وعناقيد دموع تتهدل
اثبتق يا عطش السوق اثبتق يا متدل
ياقرائين حبيبي
يا ارتعاش السنبيل

ويسافر الحبيب

يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب

وأنه لأمر مزعج أن يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب ، وأكثر ازعاجا منه ليل الدروب ، ووشايات المقيب ، وركوب الطائرة .

حيث اختار وأهدى لحبيبي
واحدا يحميه من ليل الدروب
ووشايات المقيب
واحدا يحمله في الطائرة
بلاقة من زئبق الله ، وسعيا ماطره

٦ - تراوح أسلوب التجربة بين الحوار القليل وبين تيسار الشعور ، وهذا التراوح أعطى التجربة عمقا جديدا ، فالشعارة تسأل في السوق - عابرا ما ، عن دكان القرائين الصغيرة ، ووجهه في الحلم لون فاتر ، وربما كان كذلك لأنه لا يهدى ، ولأن وصفه لمكان الدكان ينتهي إلى الفوضى ، ثم إلى الضياع ، والحوار هنا رائع ، لأنه أعطى صوتا آخر ، ونشأ آخر .

سرت في السوق

إذ امر بقربي عابر ما ،

أتمهل

ثم أسأل :

سيدي في أي دكان ترى القرائن الصغيرة.
أي قرآن ، سواء أحواشيه حروف ذهبية
أم نقوش فارسية
أي قرآن ؟ ٠٠٠ وفي حلمي يقول العابر
لحظة يا أخت ، قرآنك في آخر هذا المنحنى ، في منحنى.
أسأل عن منحنى
فهو دكان القرائن الصغيرة
ويشيب العابر

ومع لهفة التساؤل عن دكان القرائن الصغيرة ، ومع فرفة التلهف.
أي قرآن سواء أحواشيه حروف ذهبية ٠٠ لم نقوش فارسية ٠٠ أي
قرآن ؟ يكون في تعبير الصوت الآخر نبر الدلالة بطاقتها الشعرية الهائلة ،
لحظة يا أخت .

٧ - وينتهي البحث إلى الحيرة التي تنعكس عليها صوبها في
مرايا السوق ، ثم إلى الاجتهاد والذبول ، ثم إلى العطش النفسي ،
والى الضياع .

حبرتي ابصرتها طالعة من قعر آلاف المرايا
فلذتني الامتدادات ومصتني الحنايا
وأنا أشرب كوبا فارغا ، والسوق مجهود
تحت خطوى ، ودعى يلهث شوقا
وأنا أعطش في أرض الرؤى ، أذرعها غربا وشرقا
لست أسقى ، لست أسقى
ضاع منى مندى
ضاع ، لا القرآن ، لا الأشداء لي
ما الذى بعد عطورى ، وقرائني تبقى

وتتكرر صور الضياع والحيرة في التجربة الرائعة -

ضاع قرآني ، وضاعت مندى
واختفى وجه حبيبي
خلف غيم مسدل
وامتدادات سهوب وسهوب

فوداعا يا قرائني ، وداعا منى

والى أن نتلاقى يا حبيبي

والى أن نتلاقى يا حبيبي

٨ - المقابلة الآلية بين البداية المنتشية بالبحث والسرى والتطواف .
والسؤال ودغدغة الحس ، وانتشار الروح ، والنهاية المؤلمة التي وصلت
بها الى مزيد من التلهف والحسرة :

واذن ماذا ساهدى لحبيبي

فى غد حين يسافر

فرغت كفى من القرآن غاصت فى صحاوى المعاصر

وخوى خدائى الا من غلالات شعوبى

٩ - وموسيقى القصيدة ترجع الى (فاعلاتن) (التى أرجع اليها
الدكتور ابراهيم أنيس كل بحور الشعر العربى فى نفس العدد من مجلة
الشعر المنشورة فيه القصيدة (١)) وهى تأخذ دائرة مع أبيات القصيدة
نقما حلوا يعترية أحيانا الحبن ، أو الزحاف مع تراوح لطيف بين القافية
شبهه المنتزعة التى كثيرا ما تظهر ، وتتناغم لتعطى موسيقى داخلية تهز
أعماق النفس مع الحالة وهى تبحث ، ومع الحب المسافر ، ومع الوداع ،
ورحلة الضياع .

وتأخذ القصيدة نظام المقطوعة لتنتهى المقطوعة بقفل تتحدث فيه
عن الحب ، ومن التلهف على رحيل الحبيب .

فالقصيدية محكمة البناء ، تتراوح من حيث المضمون بين البحث عن
القرآن والتلهف والخوف ، ومن حيث الشكل بين اللحن الموسيقى ،
واللفظ الموحى ، وقفل المقطوعة لينتهى كل ذلك بالحلم الضبابى الى
الازرقاق فاليأس ، فالضياع .

مرايا الشمس

٩

أهدى اليها زوجها الدكتور عبد الهادى محبوبة فى مطلع عام ١٩٧٤
خريطة لفلسطين ، فاثارت كوامن أشجانها ، فكانت مرايا الشمس .

ومرأيا الشمس قصيدة ليست كما يبدو من عنوانها مجرد انعكاسات
ذاتية للمأساة فلسطين ، وحق فلسطين ، وانما هي انعكاسات واعية لفترة
زمنية مشحونة بالقلق ، ومخيمة على مشاعر الجموع .

والشاعرة لم يقتصر دورها على مجرد الكشف عن قلق العصر ،
ومبعث الألم فيه ، وانما أسهمت بتقييم الموقف ، وتقديمت بمشروع يهدف
الى المجابهة والتغيير ، فدورها ايجابى ملتزم بقضايا أمة ، وكفاح شعب ،
وتقرير مصير .

ورغم أن القصيدة بدأت غنائية خالصة تدور حول مشاعر أسيانة
اثارتها خريطة فلسطين ، وما على الخريطة من مواقع وأسماء حبيبة لها
ظلال مثيرة ، بيت المقدس ، عكا ، اللد ، جنين ، غزة ، كفر قاسم ،
بيسان ، حيفا ، يافا ، نابلس ، طولكرم ، الناصرة ، بئر السبع ،
الجليل ، الخليل ، اللطرون ، رام الله ، واستمرت غنائية كذلك ، ورغم
الأسلوب النسوى والانفعال المباشر المسيطر على بيتي المطلع :

نامى على اهداب عيني يا خريطةها

ورفى فى دماي

انى نلوت لكى اكسر قيدها زمنى ،

نزيف دمي ،

غنائى

فانها استطاعت أن تستقطب مشاعر الجموع ، وأن تحولها الى خطة
عمل من خلال تمثلها لأبعاد المأساة .

وأبعاد المأساة رهيبة ، وفلسطين فى الواقع غير فلسطين على
الخريطة ، فلسطين فى الواقع فى أيدي اليهود ، ولكونها كذلك ، ولطول
وقوعها فى أيدي اليهود فان المشاعر ربما تكون فى حالة همود .

اما فلسطين على الخريطة فهي وان كانت مواقع مجردة الا أن الشاعرة
لا تراها كذلك ، وانما تراها بدلالاتها الحسية ، المثارة بعنين الذكرى ،
المشحونة بالأم الحنة ، ومعاناة السنين .

ومن هنا أخذت القصيدة خطين ، وعبرت عن مستويين من
مستويات التعبير .

الخط الأول : ثورى عنيف ، توله من الدلالات الحسية لمواقع القرى
والمدن على الخريطة ، وانعكاساتها على الوجدان والمشاعر .

الخط الثاني : واقعي ، تولد من الاحباطات العديدة التي تسمى
لاجهاض كل بارقة أمل -

وكلا الخطين لا يتعارض مع الخط الآخر ، لأنه ببساطة انعكاس للخط
الآخر ، ومؤثر فيه ، فالثورة نتيجة للواقع الجهم ، والواقع الجهم صدمة
لشاعر الثائرين -

وكلا الخطين يتآزر بمشروع المجابهة والتغيير الى أن تعود فلسطين
عربية :

لا يجوب سفوحها غري انا غير الأغاني ، والعروبة ، والرياح

والقصيدة بدأت بالخط الأول - الخط الثوري العنيف انسجاما مع
ثورة المشاعر وشعشة الأحاسيس ، وانضت بمجرد رؤية المواقع على
الخريطة تستعرض بانفعال خطة الكفاح -

وعلى عادة الأنثى بدأت الكفاح بالمشاركة الوجدانية ، كرد فصل
مباشر وسريع لما أثارته المواقع على الخريطة من ظلال وأحاسيس ، وإذا كان
الطبع يفلب التطبع فان مجرد اللقاء - حتى ولو كان اللقاء على الخريطة -
ينفع بطبيعتها النسوية الى أن تقدم الى كل موقع على حدة الورد
والرياحين :

أفاتها ساخطها بالورد

أغرس عند (بيت المقدس) الدامي قرنفل كبرة
وأحبلها في عرض بحر من زهور الماء والخلل جزيرة
وأشك عند حدود (عكا) زنبقة
حرى الفلاة محنقة
و (الد) أنفعا برقة وردة جووية
حمراء غلثها دماء شهيدة عربية

وتستمر في غرس الورد ، ونثر الورد ، واهداء الورد الى كل
موقع على حدة رغم الألم ، ورغم القيد الذي نذرت دما ، حياتها ، شعرها
لتكسره -

ولكن أيكفى لتحرير فلسطين هذا الانفعال التحضر ، هذا الجمر
المطر ، هذى الأمانى الطيبة !!! -

ان المأساة لأعمق ، وانها تستوجب الدموع والحسرة ، وهل تملك
الأنثى تجاه المأساة التي حيرت الناس ، وأقلقت العصر غير الدموع والأسى
والحسرة !!؟ .

انها تصرخ من أعماقها ناثرة على أسلوبها هذا الحضارى .
لا ، لا ، دعى الأزهار يا كفى ، لتعبر بأسلوب نسوى خالص صادق ،
ملء بالدموع ، بالشهقات ، بالأحزان ، بالآلام .

..... خريطتها سأنقطها بمعنى
سأخط بالعبرات كل حدود (ناصرتى)
وبالشهقات أبني (بئر سبعى)
سأحيط أسوار (الجليل) بخضرة ريانة
تنثال من لى ورفضى
وسامع (اللطرون) عصف رياح احزاني ، أسيجها بنجفى
والطفلة السمراء (رام الله) أرقدها على مهد
يرطب حره ثلج الدموع
والحزن حول غطائه الوردى أشرعة ،
مواويل ،
شموع

وتستمر كذلك ، تمنح الأسى ، وتنزف الدموع ، وتنثر الأحزان
ورودا :

..... تعشش فى مدائننا
تعطر كل زاوية وضلع

ولكن مرة أخرى أتفيد الدموع ؟ أتكفى الانفعالات الحارة لتحرير
فلسطين ؟ يبدو أنه لا الورود ولا الدموع ، لا الأسلوب الحضارى ولا مشاعر
الضعف يكفى لذلك !! .

إذا فلتنمى الأنثى ، لتجابه الأمور بالقوة ، والاحتلال بالدم ، لتندفع
الى غير ما نهاية تزرع الأشواك ، تفجر الصواعق والقذائف والألغام ،
تسور بالخنجر ، المدى ، والسكاكين الحداد اللاسعة قرى ومدن فلسطين ،
لتندفع ناثرة على أسلوبها الدامع الحزين الذى كان وتقول :

لا لا ، برئت من الحدود الدامعة
وجزعت أن تزنو الى خريطة من هذه المدن الحزاني

انى ساشعل فى دبابا ثورة ،

غضبنا ،

دخاننا

ولدى القرى السود العيون الضاربة

ساقيم من وهج القنابل مهرجاننا

ويضوع عطر الموت ، يسكر من تموجه عدنانا

وتستمر كذلك تبذر الأسلحة ، وتنتظر الحصاد ، ولكن أين

الحصاد !!؟

ان الخط الثانى ، خط الواقع الجهم بظلاله الكثيفة يبدو هنا
كالصخرة الصماء التى يتحطم عليها الموج كل الموج ، فالأرض رغم الأزمار
والدموع والصواريخ ماتزال محتلة ، والممن ماتزال خاوية ، والطرقات
ماتزال مخنولة ، والثورة العارمة تستحيل الى انطفاء ، لا نبض ، لا أمل ،
لا شروق ، لا صباح !! •

ان الشعارة هنا تنتهى من حيث كانت قد بدأت ، لا بل انها
تنتهى الى أسوأ مما كانت قد بدأت ، لأن الواقع المر يبتعد كثيرا عن
شمسنة الأحاسيس ، وثورة المشاعر ، ولذا نراها تستقطر الآلام وهى
تحكى فى أمي وحسرة :

ووضعت بين يدي خارطتى ، رايت ربي ملأته خواء
مغلولة الطرقات ، يلدع صمته اللائى يسكنها الهواء
ليالاتها علم ، ظهرتها ذبول
يمتمنى يقصى خطاى ، ودون بياراتها الظمأى يحول
ويحيل خارطتى نثارا من طلول
أحجارها لا نبض فيها ، لا عروق ، ولا دماء
حتى لهيبى يستحيل الى انطفاء
وحرثت صغرا ، لم أجد فى الصغر زينة انتصارى
وجبين فجرى ضاع منى ، والضباب دنا وأسدل ستره
غطى نهارى

ومضت أشواك اندحارى

وهكذا يلقي الواقع الكتيب بظلاله الكثيفة !!

ولكن مهلا • أليس الواقع المرهق الذى يدفع دائما الى الكفاح ؟
انه لأمر محير ، لقد بدأت الكفاح بالفعل ، غرست الورود ، ونفرت

الدموع ، وأشعلت الثورة ، ووصلت مع ذلك الى طريق مسدود ، ترى
هل أخطأت الطريق ؟ وأين هو الطريق ؟

كيف الوصول ؟

والليل يفصلنا وتجرفنا السيول
تساقط الأحلام ميتة ، وتنكسر الحلول
وتغوننى الأيام

تسقط من خلال أصابعى حتى الفصول

اذن هو اليأس ... لا لم يصل الموقف بعد الى حد اليأس ، انها
فقط وهي تعد للأمر نسيت القوة الحقيقية الكامنة فى كل سلاح ،
نسيت الروح ، نسيت السر الأعظم ، نسيت الله .

وعرفت سر البعد ، سر التيه ، انى قد نسيت
أن أنقش اسم الله فوق صخورها
وحرمتها من ضوءه ، من دفئه ،
علدا لعطر ترابها ، وورودها ، ونهورها

لتصل فى النهاية الى أن أسلحة التحرير التى سوف تحرر الأرض ،
وتكسر القيد وتعود بالأهل هي :

وردى ،

ودمعى ،

والسكاكين الحداد

وذكر دوى

٢

تناثرت على الخريطة مواقع قرى ومدن فلسطين ، وظفر كل موقع
على حدة بشيء من فيض الشعور ، غير أن بعض المواقع قد ظفر بنصيب
أوفى مما ظفر به البعض الآخر لما يتمتع به من حيوية ، ومن أهمية
استراتيجية ، فبيت المقدس ظفر فى مرحلة الثورة بقرنفة كبيرة ، وعكا
ظفرت بزنقة ، وغزة بسوسنة ، وحيفا ويافا وتابلس بينفسجات ، كما
ظفر كل موقع من هذه المواقع فى نفس المرحلة على الترتيب بصواعق
تنقض على الأعداء ، وخنأجر ، وقذائف ، وحقل الغام باعتبارها ركائز
للتحرير ، وفى هذا التركيز يتمثل معنى للانتخاب الحر الواعى . هذا
بالإضافة الى أن المواقع الأخرى ظفرت بدلالات حدسية لها فى المشاعر
ظلال وأصداء تنم عنها لغة الورد ، ولغة الدموع .

تسيطر القافية على النغم الموسيقى فى القصيدة ، تقوم بتنظيم الإيقاع Rythme أولا داخل البيت الواحد ، ثم بين كل بيتين على حدة ، وربما بين الأبيات المتجاورة فى الفقرة الواحدة ، كما تساهم فى الانتقال بين الأبيات بما تملك من مزاجية قوية Melodia فتحيىل الألفاظ الى أنغام تتجاوب مع الأحاسيس المختلفة للشاعرة ، وهى بذلك تلعب أخطر الأدوار فى بناء القصيدة ، وترد على نماذج الشعر السائب الذى لا يجد سدا يقف عنده ، أو موجة منعكسة تصد مداه .

وإذا جاز للشعر أن يستعير أسلوب السجع فى بناء موسيقاه . فإن القافية فى مرايا الشمس بما تحمل من دفعات شعورية تسير شبه مسجوعة بما تحمل من توافق فى القوافى وحروف الروى بين كل بيتين على حدة ، وبين الأبيات المتجاورة فى فقرات أخرى من القصيدة ، ولا يقطع من هذا التوافق الا بعض موجات معاكسة تكون بمثابة قرار تلتقط عنده الأنفاس ، أو يساعد الى الانتقال الى توافق جديد .

ساطر ، أغرس خنجرا فى باب (عكا)

واقم حول (القمر) أرضة الصواعق

أزرق الأسوار شوكا

وادل (تل أبيب) دكا

ساحيط (غزة) بالقذائف سوف أبذر

حول (يالا) حقل القام وناز

فى الليل أشعله حرائق جلتار

وسافرش المدن الوديعه بالصواريخ المحبة والمدافع

الله اكبر يا عرائش !

يا قناطر !

يا شوارع

انى سابلر فيك اسلحتى وانتظر الحصاد

وساقظ الربوات فيك على براكين التحدى والعناد

قسما وارفض ان ابلل الغنياني بالمدافع

ومن خلال التوافق بين القوافى والتعاكس والانتقال تتحول الثورة العنيفة الهائجة داخل القصيدة الى ثورة نسوية مكبوتة شبه مهموسة تنسجم ومواجيد الشاعرة وطبيعة الأنوثة .

١

ربة الشعر عن اخيل بن فيلا انشيدنا واروى احتلما ويلا

بمثل هذه المناجاة التي افتتح بها هوميروس ، الياذته بدأت نازك
ميلاد نهر البنفسج ، فأثارت قضية الالهام من جديد ، واعادت الى الساحة
ربات الفنون ، وشياطين الشعراء ، ولكن بروح هذبها الاسلام ، وغذاها
التصوف ، فاذا بها تتجه في مناجاتها الى الملك ، ذي الجلال ، تلتمس منه
العون وتستمد منه الالهام ، وتستعين به على أمور ترتبط بعمليات
الابداع ، أمور تتزاحم فيما بينها ، يبدو فيها الأنا - مواصفات تنور
حول ما ترجوه لفنها وتتمناه - وهو يستأثر ببؤرة الاحساس فيتصدر
أبيات القصيدة ، ويبدو فيها اعلاء الذات وهو يتوق الى ما هو أحلى من
الأنا ، الى ساحة الصفاء الأسنى ، كما يبدو فيها الطموح لاستكناه أسرار
الجمال ، ومجالات الالهام .

انها لتبتهل اليه ، الى الملك أن يعطيها لمسات الفن : الكلمات
المنجحة ، والأغنية المشرقة الصابحة ، والصور المنطلقة المجسمة ، تستعين
بها على أن تفرق لحن الاله ، وفي هذا اغراء بالعطاء أى اغراء .

كما تبتهل اليه أن يهبها سنا لمحة من نوره . ففي هذا السنا المتعة
التي تملو على الأنا ، وعلى كل ما يرتبط بالذات ، وأن يربها عمليات
الحلق والتلوين ، وبث الدفقة الأولى في الحياة ففيها المجالات النضجة
للإبداع .

مليكى على كلماتي أنبت جناحا
ورش على أغنيائي صباحا
واسرج رياحا
ترفرق في اللانهايات لحنك اعل واعلى
وهبني ما هو أحلى
سنا ومضة من بريق جبينك
ودعني أرى كيف تنبت تحت عيونك
مراع جديدة
ودفقات عطر جديدة
وغابات ظل وحب جديدة

ودعنى أرى كيف كيف يتم انبلاج القصيدة وكيف تهل خطاها الوليدة

وهى بكل هذا الاحتفاء ، بكل هذه الابتهالات انما تعبر عن معاناة الخلق والابداع ، تلك المعاناة التى يتعرض لها الشعراء ، ولذا فهى تحتاط للامر ، فتطلب من المليك أن يعطيها اللمسات الأولى للفن : الكلمة والأغنية ، ومجالات الالهام ، ثم كشف الحجاب عن كيف يتم الابداع ، عن تلك الكيفية التى حيرت الشعراء والنقاد ، وعلماء النفس ، لتنتقل بالقصيدة الى تصوير مراحل الابداع :

الانبهار ، ولحظات الاشراق ، وساعة الميلاد .

تلك المراحل التى تقوم فيها قوى النفس بعملية معقدة يتم من خلالها نسيج الحياة فى كيان القصيدة .

فالمرحلة الأولى ، مرحلة الانبهار تتوازى وجيشان العاطفة ، وانعام القلب بفيض المشاعر الفائرة ، وهى مرحلة لا يستطيع الجنان فيها أن يتماسك ، ولا اللسان أن يعبر ، وبخاصة وأن الانبهار هنا - فى ميلاد نهر البنفسج - أمام فيض عظمته ، ومحاولة التعبير عن الدفقة الفائرة أمام فيض المظلة ، وقت جيشان العاطفة يكاد يكون مستحيلًا : انه ليصيب اللسان بالعمى ، والنغم بالتبدد ، والفكر بالتشتت .

يحاول حتى أن يتدفق بين يديك

مليكى فتخبو بروقى لديك

ويبهرنى وجهك الملكى

ويصمت شلوى انغلاق وعى

ويفلت منى لجام القصيدة

وافلات لجام القصيدة أمام تدفق المشاعر أصلق تعبير عن القصيدة فى مرحلتها الهلامية ، ان جوانب القصيدة فى هذه المرحلة : الفواصل ، والأوتاد ، والأشطر ، والقوافى ، والمقاطع ، والبحور - وهى لما تشكل بعد ، تتراعى ، تتخايل ، تتناثر ، تتراقص ، تنفك ، تهرب ، تنفلت ، تدعو الى الأسى والحسرة .

فواصلها تتملى دوائر

وأوتادها اللولبية تهرب ، تبس بين يدي الحابر

وأشطرها تتراقص شاردة فى الشعاب المديدة

تفسح القصيدة

تلخ القوافى بعيدا وتشر عبر الدجى شعرها المهلا
 وتضحك منى ، تظفر ، ترفض أن تنزلا
 مقاطعها تتراقص عبر المدى حلما مذهلا
 وتقتطف الريح من هدهبها سنبل
 وتدقق - دونى - أسطرها جدولا
 وحين الاسها تتبدد
 فراشاتها فى اصابع كفى تخمد ، تخمد ،
 سنابلها تتجمد
 واعجز عن أن أنال القصيدة
 أحاول أن أتصيد شطرا
 وأمسك بحرا
 وأرتد فقلت منى القوافى عرايا ، بلديده
 وأشعر أن الدجى يتمزق حزنا على
 وأن كواكبه تنهد

وفى تمزق الدجى ، وتنهد الكواكب ، ومشاركة عناصر الطبيعة
 مأساة هذه المرحلة الهلامية تعبير صادق عن تلك المعاناة ، معاناة الخلق
 والابداع فى مراحلها الاولى المتشعبة فى الضياع والحيرة ، فى الدموع
 والحسرة ، فى الاحساس الحاد بالحجم الحقيقى أمام فيض العظمة ، فى
 البعد الهائل الذى يفصل بينها وبينه ، فى الضياع ، فى تلك الحجب
 المتكاثفة التى يتخايل من ثناياها أنوار الجلال والرهبة ، فى الأسوار
 الهائلة ، والحصون الحزينة ، فى العجز الساحق والتمزق الرهيب أمام
 لمحات السنا ، وشعور الضياع .

وأبقى مبعثرة فى الظلام شريدة
 يشاغلنى ضوءك الملكى ، تزوغ المقاطع
 تهيم مضيفة فى شعاب القصيدة ، عبر شوارع
 واضرب فى سكك ومزادع
 تفاصيل وجهك مختومة بالضباب
 وروحي مختومة بالدماغ
 محجبة فى سواد يرائع
 وقلبي اغتراب
 وبينى وبينك ينسدل الليل فى ألف ستر وباب
 ويحجبني عنك ألف حجاب
 وتبقى القصيدة سور مدينة

ملثمة بحصون حزينة وتبقى القصيدة أسئلة وصداها

وليس لها من جواب

ويمقب كل هذه الانفعالات العارمة فترة تهد فيها المشاعر في بؤرة
الشعور في نفس الوقت الذي تكون فيه الأعماق مشغولة بمضمون ساعة
الانبهار ، فتهمس فيما بين الشroud والبقطة الله أكبر ، فيشرق الذهن ،
وينبثق الالهام ، وتنظم الأفكار ، وتنثال عائلة كل الشوارد ، ويكون
المطاء بلا حدود .

فالانفعالات التي كانت في مرحلة الانبهار مبعثرة مشتتة ، حائرة
مبددة ، تعود وقد هربت من سجن اللاوعي قوية مباغتة تشبه الالهام
Inspiration وكأنها آتية من وراء الطبيعة ، سائرة في طريق عجيب
تنصب منه ، ونابذة من معين مجهول لا يستطيع العقل أن يدرك كنهه ،
تعود مشرقة متوهجة ، يبدو منها الوجه أو المطلق ، يومض كالشمع :

شمعا شمعا يوطب روي

ويلثم كل جروي

ويفرسني وودة فوق مجدبة من سفروي

ويكون ميلاد القصيدة

وتبدأ الولادة نغما يتردد على الشفاه ، وهمسا نغما يحف بالأذان ،
وضوءا يتركز على القوافي .

ومن خلال النغم والهمس والضوء تولد القصيدة من زبد البحر كما
ولدت فينوس ، وللقصيدة بحر .

تولد فتندمل الجروح ، وتهدأ الروح ، وتصفو النفس ، وتتخايل
مظاهر الكون ولكن في أجمل صورة ، وتترادى القصيدة في أبهى رداء .

وفي سبيل تجميل ملامح الوليدة تستخفم الشاعرة رد العجز على
الصدر ، فالأشطر التي كانت تتراكم في مرحلة الانبهار شاردة في
الشمعاب المديدة ترى هنا جدائل عائمات ، والأهداب التي كانت تنقف
منها الريح السنابل تعود حروفا وكلمات ، والأوزان التي كانت مبعثرة
في الظلام تنبض هنا بزبد البحر ، شفا وتلوجا وزبدة ، والأبيات التي
كانت مبددة هناك ترى هنا مطعمة ببريق اللآلئ ، والقوافي ترى بواقيت ،
والأنشودة تعود عذبة مضمخة بشذى البرتقال .:

وتولد عندى القصيدة
أراجيح رؤيا ، ودنيا جديدة
يقطرها الله ينثر أشطرها العسلىة
وبشقها نجمة تتوهج
ونهر بنسج
وتعريشة من مشاعر زرق خفية
وتبزغ فى الضوء أغل هدية
واحل ،
أرق ،

أحب صبية

٢

القصيدة صدى نغم داخل لذبذبات الدفقة الشعورية ، والمدفقة الشعورية فى القصيدة مشحونة بمدرجات الوعى ، مملوءة بمهارات التخيل Inagialion أى بصور مؤلفة من مدرجات حسية وربما غير حسية لم يسبق ادراكها على الهيئة التى ألفها الذهن .

وهى بهذا التمازج الشعورى الواعى ان صح أن يمتزج الشعور بالوعى لا تخلو من جهد الصنعة ، المدركة لمقتضيات العمل الفنى وصعوبته ، ولذا جاء النغم قويا ملتزما بالقافية مع كل شطر يقع فى فلك الدفقة الشعورية التى تنتهى الى ما يمكن أن يسمى بالقرار .

وهذا القرار مشحون بأنغام دفقة شعورية أخرى تلتزم بالقافية مع كل شطر الى حيث ينتهى الى قرار جديد ، وهذا القرار الجديد مشحون بأنغام دفقة شعورية أخرى تلتزم بالقافية مع كل شطر الى حيث تنتهى الى قرار جديد ، وهكذا دواليك الى نهاية القصيدة .

فالقصيدة عبارة عن دقات شعورية متعاقبة ، وهذه الدقات الشعورية المتعاقبة تدور بالتالى حول نقط ارتكاز تتصل بمحور ، وتستمد جمالها من التعديل بين الأقسام ، والمحور فى القصيدة هو هاء السكت التى تتردد من آن لآخر فتعطى القصيدة أبعادها الموسيقية ، وتقوم بدور الربط بين الأقسام .

وهى بكل هذا الجهد والوعى تبتعد عن مجال الإلهام والطبع - وهذا أمر غريب - لتقترب من مجال الصنعة والفن .

وفي النماذج الكثيرة التي سقناها آنفا ما يكفي للاحساس بجمال
النغم ، ودفقات الشهور ، وروعة التصوير .

سنابل النار

١

تلون العاطفة أحيانا نبرة الكلمة فتسفر عن آماد وإبعاد ، والكلمة
في سنابل النار رفاقة مجنحة ، لأنها وليدة العاطفة الفرحة ، العاطفة
التي صورت النار راقصة في الموقد الشتوى ، وجعلت لها سنابل ،
وللسنابل ثمار ، وعبرت عن الرجاء بصيغة الأمر ، وحوّلت الى لهفة ،
وكانت كذلك ، لأن الشاعرة تخلصت بسنابل النار من دموع الليل ،
من تيار البرد ، من أعاصير تهب عليها ، من شتاء ينام في أعماقها ، من
احساس مفزع مروع يتسرب من الماضي ، يدق الذاكرة ، يتراى ،
يتجسم ، ثم يتراخى مع ديب الحرارة ، وفي الحرارة كوامن الحياة :

ارتقى في الموقد الشتوى يانار

فهذب الليل يثمر أدما ، والبرد بتار

على روجي تهب عواصف وعناء

وفي قلبي ينام شتاء

وفوق غصون أهلامي السهارى تسقط الأمطار

ويلطم فكرتى الأعصار

وتطرق بابى ذاكرتى ، عيون ،

أوجه ،

أخبار

من الماضي وتصرعى هموم رطبة للجنة الأستار

تقلبنى جبال خواطر وبعار

تلب النار مشعلة ثلوج دمي

يلامس دقوها نغمى

يريق لهيبها صيفا على عودى ، ويصيحى غفوة الأوتار

وهي بهذا انما تحتفى بالنار ، بالحرارة التي تدب في أعماقها فتحيل
الثلوج الى شمعة الى لهب يحرك النغم ، الى طائر ينتقل بها في كل دوائر
الحب فتعيا منتشية في عالم الأحلام والذكرى .

كما تحتفى بتوهج النار ، فمنه تستمد توهج الأهواء ، وتنتقل على
أجنحته الى عالم ضبابي له كما تقول : أعمدة أقيية أسوار ، ومنه - أى
من التوهج - تبدأ الرحلة الى دوائر الحب ، يسوقها الى كل دائرة هوى
تحس به ولون في لهيب النار ، وتقوم مرايا النار بعكس ما فى هذه
الدوائر من رؤى وحقائق .

ففى الدائرة الأولى الصغيرة يتراعى الهوى الحسى المتمثل فى حب
إنسان من الناس ، يتراءى وهو يملأ النفس ، فيحيل الكون الى جمال ،
وأحاسيس الحب الى صور ، وإلى تعابير تجسم ما يجيش بوجود أنثى
محبوبة .

لنضياء العين ، واكليل الشعر ، وافعام المطر ، وأحاسيس الصبا ،
ومشاعر البهجة ، وأحلام البقطة ما هو الا انعكاس عفوى لكل ما يجيش
بالنفس ، ويسيطر على الوجدان فى هذه الدائرة الأولى الصغيرة

هوى الأول الحسى ، دائرتى الصغيرة

حب إنسان من الناس

هواه كوكب فى مقلتى ، فى شعرى طوق من الآس

وبسمته حقول شلى ، وترنمة أجراس

يعيلنى ، يزخر فى ، يتوجنى

على مملكة الوهم

وفى أروقة الحلم أميرة

يصغرنى ، يحولنى

الى شقة ملونة ، الى تنورة والى ظفيرة

ثم تقوم مرايا النار بعكس ملامح الحبيب : الوجه ، والبسمة ،
والاسم - اذا صح أن ينسب اسم الحبيب الى الملامح ، وتستحيل الملامح
الى أحاسيس تتجسم فى ماديات دالة معطاة ، بأساليب هى أقرب الى
الأنوثة بطراوتها وسذاجتها ، ولامتلانها بالحرارة ، والانطلاقة ، والنضارة
النشوى :

حبه صيف من الورد يقنى فى دعائى

وجهه عصفورة تائهة عبر سمائى

واسمه سنبل فى شفتيا

ورشتنى فتحت قلبى شبابتك ضياء

وأحالت عمرى بستان برسيم ثريا

صيرت أغنيتى زهرة مبه

فلنقت كل نجوم الليل فى قعر انائى

ونظفر ملامح الوجه بأوغى نصيب ، وتتحول هي بدورها
الى أحاسيس حلوة جياشة ، ملونة بالعطاء والاغداق والجمال .

وهنا تحتلم المشاعر ، وتلق الخلدات ، وتعجز اللفة عن نقل ما يدور
في نبضات الخلايا من خوالج ، فتندفع الصور المتعددة حائرة بين الأحاسيس
لتعبر على استحياء عما يبهز العين والأذن والقلب والمشاعر .

وجهه أم زهرة حمراء ؟ أم وهج ضياء ؟
وفؤادى أم جناحا طائر يسبح فى ريح الجنوب ؟
وجهه أم وردة النار وعنقود شرر
وتراتيل الهوى الأرضى فى روحى أم مد صور ؟
وبحار فى دمي أم أشعره ؟

أم مواويل وتيارات شوق مترعه ؟
وصبايات وأهواء آخر ؟
وادكارات لقاء فى جفونى ؟ أم تهاويل سهر ؟
وشغايا لهب أم مزرعة ؟
أم قم ييسم أم عطر مطر ؟
أم مشاوير فصول أربعه ؟

وتتلون الأحاسيس فى هذه الدائرة الصغيرة بلون الهوى الأرضى ،
المشوب بالشفوق ، بالشك ، بالحيرة ، بالضياح .

وتتفاعل الأحاسيس فى الداخل وتلتهب ، ويشتد اللهب فى الموقد
الشتوى فيصفر ، ويسفر التفاعل بين الداخل والخارج ، بين الأحاسيس
الملتبهة واللهب المصفر فى الموقد الشتوى ، وكلاهما انعكاس للآخر ،

- يسفر التفاعل عن الضياح والحيرة ، عن الجوى والحرارة ، عن
نقل ما يدور لدى القلب ، وما يتوهج فى النار من لذع ومراوغة لتنعقد
المقارنة الأخيرة بين الهوى الأرضى والنار .

غرامى الجامح الأرض يشبه وجهك الأصفر
فلمس كليهما دقة
وطعم كليهما سكر
وقبلاتهما تجرح كلتئجر

٢

وفى الدائرة الثانية الوسطى يتراعى هوى أنبل من هذا الهوى الحسى
المشوب بالضفف البشرى ، انه هو الوطن ، هوى الأرض .

ان حب الأرض اطهر
من هوى مرغ احساسى فى الطين وعفر
فى نرى الأهواء والحمى جيبنى

وفى رحاب هذا الهوى تصدح القبرة ، تهفو لبيارات يافا وجنين
فيتجاوب النغم ، ويردد الصدى ، وينتفأ الجو لمزيد من الغناء : للحب ،
للأرض بالفاظ مختارة مشحونة بالاحاسيس تنم عن اليقين والراحة ،
والانطلاق والسعادة .

ان حب الأرض غابات ، وقرميد ، ولحمج
حبها شرفة مرمر
حبها يفسل شكى فى بحيرات يقين
حبها يزرعنى زورق شلدر سابعا فى نهر كوثر
ان حب الأرض تشكيلة موسيقى ولين
نهر ايقاع ، واجراس حنين
وأنا فى مرجها عصفور يندر
حلفت من رملها نجمة فجر ،

حلم
سلة غنبر

فصداها يتكسر
فى صلاتى ، فى غنائى ، فى سكونى
فى ابتهالات حنينى
ودواها تتدثر
بين أهداى عيونى

وتسلمها الرؤى الحانية بين أهداى العيون الى ذكريات عن الوطن ،
ومواويل ، وتاريخنا برود الظل أخضر ، فتحكى عن فلسطين حكايات ملونة
بأمجاد القرون ، وأشجار الزيتون ، وبيارات الوطن السليب لتصرخ فى.
النهاية :

انا فى حب فلسطين أعيش العمر عمرين
واسبح فى ملاوين
وترقص فى عرائس ماء بحرین

وعلى ذكر فلسطين تغل المشاعر فى الأعماق فيتغير جوهر النار ،
ويصير :

.. اللهب الأصفر جمرًا قاني الحمرة
له حجم ، له شكل ، وخلف أجيجه فكره

ثم يأخذ كل شيء في الاحمرار ، يتلون النضب النازف من جرح
فلسطين بلون :

ورود قانيات من حقائق دير ياسين

مفوساة الشذى في جرح مطعون

بلون ..

... سهولنا الدامية المحصر

ومثل حقولنا المخلولة الشعر

يرويه دم الشهداء في رحلة اصرار

الى اودية النار

الى اودية النار

الى مستقبل يفتح للدار

شبابيكا تظل على امتداد مروج القمار

ويقصم عوسج العار

٣

وفي الدائرة الثالثة العليا يترامى هوى آخر ينمو في المناطق العليا
من الذات ، هوى لا ينتسب الى الحس أو الى الأرض ، بل انه ليتخلص
من الحس والأرض لينطلق عبر الدياجي الى أعلى ومن ثم فهو في حاجة
الى هدم للجسم وبناء ، هدم لكل ما يتصل بالثرى ، وبالعناصر الأرضية ،
وبناء يصل عناصر الذات العليا بالشمس ، كما أنه في حاجة الى تطهر ،
وتهيز ، وسمو يليق بمن يرتفع الى أعلى ليلقي وجهه للمليك

كيباض الثلج ،

كالأنجم ،

كالفل

وفي طريق العروج يترامى الكون في مهرجان ، يشرق بالحب ،
وبالشف ، وبالرى ، يتلالا بالأنوار ، وبالألوان ، ويحتفى بالسمو .

... يتثر الحب ثريات

شواطئ لا نهايات ، ويرمى لى شموسا

ومجرات من الضوء
نهورا عذبة اللف ، تصفى وتنقى
وسماوات بلا عد
وأودية من الألوان والورد
أفسح فى جناتها وأسقى
ثم اسقى

ويسقب ذلك دور من الابتهالات ، والهيام ، والتسايبح ، والانجذاب ،
لا يأخذ شكل التعبير المباشر ، وانما يأخذ شكل الحديث عن الحب الالهى
ومده ، ومن ثم فكل صورة من صورته تقوم بدور معادل لما يملأ النفس
من ألوان العظمة والجلال .

حبه ، حب مليكى . رحلة فى اللانهاية
وجهه يستغرق الكون ، ومن أفاقه تبدأ لى كل بداية
حبه اغماءة ، قمرية تلئخ ، رايه
حبه لى قمر ، ليلكة خضلى ، سماء
ومعاصير وأعنان ، وأوتار ، وما
حبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات وأكوان
حواشى الأفق من روعتها لوحة فنان
وصوت حفيفها عطر وقرآن
ومن فتنتها أصبح فى أعراس ألوان

ومع الابتهالات والهيام والتسايبح والانجذاب يتغير جوهر النار ،
فتظهر النار المقدسة .

... بيضاء كالبرق
وباويل الذى يلقي
عليها نظرة : يعيش
تعود جفونه حرلا وسحب دخان
بياض باهر الأمواج ليس تطيق وهج صباحه عينان
وبرق يصعق الانسان
وضوء يستبج العين ، يلهيها ولا يبقى
لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى
شعاع النار مد ساطع الألوان

وهنا تأخذ يد العناية فترفع السلاسل ، وتصعد الذات الى أعلى ،
الى أعلى ، الى أعلى .

وفي طريق العلا تقيم الرؤى وراء مدى لهيب النار

ويهيئ حول وعي ، حول احساسى يياض ستار

واقفد على ، نفسى ، شعورى

عبر غابات من الأعمار

وتخبو ، لا أراها

تنطوى ، تدوى ، تغيب النار (١)

السماء على غابة الصبير (*)

تخيل الشاعر الاسباني « سان بيدرو Sanchidonio » أنه ضل يوما في « سيرا مورينا » فرأى فارساً هائلاً يحمل في يده اليسرى درعاً من حديد ، وفي يده اليمنى صفحة حجر مرسوما عليها رأس امرأة .

هذا الفارس يجز وراه نحتى حزينا يدفع به الى سجين الحب Lacorcel de Amour ، هذا السجن له قاعدة صخرية وعرة ، وله أعمدة أربعة ، وفيه يجلس السجين على كرسى من نار ، ويتنهدا لوضع تاج الألم على رأسه .

أما الفارس فيرمز الى الحب ، وأما القاعدة فترمز الى الوفاء ، وأما الأعمدة الأربعة فترمز الى الذاكرة ، والذكاء والارادة والعقل .

وأحس الشاعر الإيطالى بتراركة بماطفة الحب فشبها باللب والحديد ، والقيود ، والسجن .

وتناولت نازك نفس الماطفة في قصيدتها « السماء على غابة الصبير » فدارت حول المعانى والرموز التى تناولها الشاعران الاسباني

(١) فى ناييس لاناتول فرانس « صبح يا زينوتيسى ، ان الروح تفتنى بهذا الالجاب كما يفتنى الجندى بالندى وزد على ذلك ان العقل هو وحده الصالح لتجلى الجذب ، لان الانسان يتألف من طبيعة ثلاثية جسم مادى ، وروح أرق منه ولان كانت هادية مثله ثم عقل غير قابل للفناء ، وعندما يصعد العقل من الجسد ، الذى يصبح بعده كقصر مجرء صاحبه بفتة فصار تهب الصمت والوحشة - ويعلق فى جنبات الروح ، ويندمج فى ذات الله - يتذوق العقل لذات موت عند ، أو بالحرى حياة آتية ، فما الموت الا الحياة ، وفي هذه الحالة - حالة الاتصال بالذات الملية ، والاشتراك فى الصفاء الالهى - يفوز العقل بسررات لا نهاية لها . وبسرفة مطلقة ندخل الوحدة التى هى الكل فيكون كاملا -

ص ١٤٤ من كلام مير مود

ترجمة أحمد الصاوى محمد

(*) الصبير : التبن الشوكى ، وفيه حلاوة وشوك ، لتة وألم ، والسماء على غابة الصبير بخاصة فيها رحابة ولكنها مشوبة بلذات الحب ولذعاته فارتباطها بنابة الصبير يجعلها سماء بمواصفات خاصة .

والإيطالي ولكن بأسلوب خاص يعتمد بالرموز عن معناها اللغوي ، ليقترب بها من المعنى المذهبي مع تفنن في التصوير ، والموسيقى ، والتعبير يتناسب ومعاينة الحب ولذاته وجماله .

ذلك أنها بدأت القصيدة بأسلوب الحكاية ، وتقمصت صوت الرواية وأخذت تحكي عن :

طفلين قادمين من مجاهل الأبد
يوزعان في الصباح ادعما وقبلا
وهذب مقلتيهما أمس وغد
وعطر موجة ومد
هذان الطفلان يرمزان الى الحب والعذاب (١)

ومن خلال الحكاية تواترت الصور المشرقة النابضة بالحركة والحياة ، وبأسلوب الرواية أخذ النغم يتنوع بتنوع الانفعال الذي لم يصل على طول القصيدة الى درجة الاحتدام .

ففي القصيدة لون من التعايش اللذيذ بين الطفلين القادمين - الحب والعذاب - التي تفننت الشعارة ، وبثت فيهما قدرا هائلا من الحياة جعلهما يقبلان معا ، ويحلان في القلب معا ، ويتكلمان معا ، ويترددان على القلب معا ، مع أن لكل منهما صوته الخاص ، وكيانه المستقل .

وخلعت عليهما ما يجيش عادة في صدور المحبين من تضارب الحالات ، وتزاحم الانفصالات ، وربطت كل ذلك بوجودها الذاتي ، وأحاسيسها الخاصة ، لتدفع بالمتلقي الى مزيد من التفغل في أعماق النفس ، ومكنون الشعور .

وانطلاقا من قدوم هذين الطفلين الوادعين التجولين ، ونزولهما في حنايا القلب أخذت التنويعات تتوالى على نغم الحب والعذاب ، في صور تعتمد على إحياء ثنائيات رامية متلازمة هي أيضا ، تتمثل في الأمس والغد ، في الصباح والمساء ، في القبلات والدموع ، في الضياء والأحزان في الأمل والطرى والموت ، في الحزن والتفاح ، في عنوبة الملاك وشراسة الشيطان ، في المراثيات والفزل ، في تموز ونيسان ، في السماء المطلة

(١) في « تاييس » لأناطول فرانس ارتباط كاثوليكي بين الحب والموت تصوره هذه الفقرة من الرواية : « وكانت اثنتان منهن متماكنتين وهما متشابهتان يستحيل معه تمييز الواحدة عن الأخرى ، ابتسمت كلتا هما - وقالت الأولى : أنا الحب ، وقالت الثانية : أنا الموت - ص ١٠١ من ترجمة أحمد الصاوي محمد .

على غابة يسكنها الطحلب والصبير ، لتمسود كل صورة في ثنائيتها
بأيحاءاتها الخاصة الى ما يناسبها من نغم الحب ومن نغم العذاب ، فتعطي
بذلك أبعاد هائلة لظلال وأحاسيس وأجواء نفسية تدق في التعبير على
الأسلوب المبانير .

وبسذاجة الأفعال تبدأ المناغاة من داخل القلب ، لأن الطفلين حلا
فيه ، وانتقلا به الى توارينغ وميلاد ، وعمر جديد بأسلوب وان كان أقرب
الى السذاجة الا أنه يكشف انطلاقا النفس ، وسعادة الحياة ، كما يكشف
أعماق النفس ، وأغوار المصانة ، بالقساط تنطلق في أبعادها الى
ما لا نهاية .

الحب قال لي : صباح الخير

فقلت للحب : صباحي أغنيات

صفتا نهر ،

سماء ،

طير

وقال لي العذاب محزوننا : مساء الخير

فقلت للعذاب : قلبي قبرات رحلت

وأغنيات هطلت

وغابة يسكنها الطحلب والصبير

وبشرثرة الأطفال تأخذ المناغاة طابع الرجاء ، وصور البراة التي
تنثائر على لهماتهما وهما يعرضان أنفسهما على القسلب - وان كانا
حلا فيه - فيما يشبه الضراعة :

..... خذينا نحن تويمان

جرحان ضائمان

أو وتراكممان

فضمدينا بالأغاني ، دثرينا بالقبل

... ..

واسكنينا الأبد الضائع في صمت للقل

أحبينا فنحن نحن عصفوران

من غابة الضياء والأحزان

وبنفس القدر من السذاجة يعرض كلاهما ما عنده على أن يؤخذ هذا
العند معا ، ومرة واحدة ، يعرضان ذلك بصوت يشبه صوت الكورس
وبنغم يدخل الى القلب فتنتفتح له شفافه :

نحن شراعا مركب مضيق ، ونحن ميلاد حياة وطلل
الأمم الطرى في أكفنا أكفان
والخزن تفاح وجرتا غسل
والشعر في شفاها نهران
عنوبة الملاك فينا ، ولنا شراسة الشيطان
ونحن قبر وصباح ، مريثات وغزل
ووجهنا تموز تارة
وتارة نيسان

وبمعاناة المحب ينفرد صوت الراوى فى نهاية القصيدة - اعنى
صوت الشاعر ليحكى نغم من ذاق مرارة الحب ، وعاش مضايقه ،
واستعذب لذعائه ، ثم ليجدل الأحاسيس المتنافرة ليستقطر منها لذعات
حلوة ، لا يستسيغها الا من عاش نفس المعاناة . ف :

الحب والعذاب سجانان
سجنهما حول جنتان
سلاسل أساور وطوق ورد احمر
وباب سجنى شرفة مظلة على دنى واعصر

وتتوالى الصور ، ويتنوع النغم ليصل الراوى بالحكاية فى النهاية
الى ما يشبه المفاجأة ، لقد لعب به هذان الطفلان ، شتتا قواه ، تجولا به
فى غرف الرياح ، فى دروب الضياع ، أسلماه للحزن :

لأغنيات رطبة عارية الجدران
يسكن فى أحرفها الشتاء
وتصخب الرياح والأنواء

ثم باعاه بعد أن تحولوا به الى موسيقى خالصة ، الى نغم ، الى شعر
صاف الى نور وجرح شمعان ، ولمن باعاه ؟ الى العود ، الى الحزف :

يا وجهه ،
يا رحلتى ،
يا عتمة الطريق

نجمة فوق جبينى يا شرع جفنى الفريق
يا شفق الجرح ، وبا ضبابة البريق
ملاكى الحارس ؟ أم شيطانى ؟
يا وجهه الثانى علو أنت أم صديق ؟
تودق فى كيانى
موتا ، ونهرا مشمس الرحيق
يا غسقى ، يا نكهة الرمان
يا جرحى الوديق
تسلم يا صومعة الأغانى

تمتعات فى ساحة الاعداء

١

فى صورة معادل لأحاسيس عدائية ملتبهة بعد معركة العبور أكتوبر
١٩٧٣ كتبت نازك تمتعات فى ساحة الاعداء على شكل مونولوج طويل
يحكى فى فقرات خمسة ذكريات المشتقة والفداء على لسان فدائية نفذ
فيها الأعداء ولقى حبيبها الفدائى حكم الاعداء .

وهذه الفقرات الخمسة ترصد بعناية نبض كل من الفتى والفتاة فى
لحظات عصبية تتضارب فيها المشاعر وتتداخل وتشف فتكشف فى نظرة
شمولية عن أدق الخلجات .

فقرار الاعداء ليس بالقرار الهين ، ووقع القرار على وجدان كل من
الفتى والفتاة فى الوقت الذى يستقبلان فيه دفقات الحياة دونه وقع أى
قرار !! .

ومن هنا أخذت الفقرات تتجاذب أصداء القرار ، وتعكس كل فقرة
على حدة صدى من هذه الأصداء وهو يتردد ويتراوح فى تردده بين مشاعر
متناقضة تجمع البهجة والأسى ، الحياة والموت فى آن .

ويبدو أن الفقرة الأولى عكست أقوى الأصداء ، وأشدّها تهيجا لقوى
النفس ، وأحاسيس الفؤاد ، فلقد أثارت فى حيرة هذا السؤال :

ماذا نحن صنعنا ؟

وهو سؤال عمق يفرض نفسه أمام فداحة التضحية ، وعنده
محاسبة الذات ، وهنا تنبرى ومائل الاقتناع لترد على السؤال .

بالموت ، والحب ، والعيون الغرقى الأسيرة

نحن ارتفعنا

نحن مع البرق قد نصعنا

ومن حليب اللداء والشمس قد وضعنا

نحن حرثنا ، نحن زرعنا

سنابل الموت

وهي كما ترى وسائل وبراهين شاعرية انبثقت لا من العقل والفكر بل من الشعور لتسد طريقا على اليأس ، غي الوقت الذي يحيط فيه اليأس من كل جانب بكل من الفتى والفتاة . وأمثال هذه البراهين لا تستطيع أن تثبت للعواطف المحتاجة ، ولا أن تحول دون اختلاط المشاعر ، ولذا تداخلت الصور في نهاية الفقرة ، وتعاثت ظلال المتناقضات في : سنابل الموت ، وخميرة الأسى ، وبيع نضارة العمر في مزاد الرياح ، واندلاع سنابل النار !!

أما الفقرة الثانية فلقد عكست صدى آخر انبعث من الماضي وكأنه أت من بين الركام .

صدى ترددت فيه لمحات كانت من الطمانينة والسعادة ، واستمرت حتى وهما يستقبلان الموت !! فالموت والحب كلاهما يجمع شمل الكفاح ، شمل الأمل ، يعطى القدرة على القهر ، كما يعطى الإحساس بالنصر .

عيوننا الصامدة

صيرها الحبل حول أعناقنا لافئة

لتخرج هذه المشاعر بالمأساة من خصوصيتها الى محنة أمة ، وعنفة كارثة .

تعيد تاريخ كل طفل

اطعمه القاتلون للموت ، ذات سيف

تكشف أخبار كل مقتولة ، وجنازتها نابتة

في الدم والوحل ، مقلتها صلاة خوف

وأما الفقرة الثالثة فهي وإن كانت تعزف على نفس الوتر وتكشف عن أمانى الشباب إن كانت هناك أمانى لمن يرتقى سلم المشتقة ، إلا أنها

تعطى صورة أكثر رهبة ، تعطى صورة الفدر المتخفى فى قبلة ، صورة
المشقة وهى تبدو فى شكل وردة ، صورة الوردة وهى تفتح تنموج ،
تورق ، ترسل :

... حولنا شعرها فى جنائز سود
صبت علينا صيف الأمان وذوقتنا
نكهة موت مختبئ فى نهار عيد
وأرجعتنا ، وأرجعتنا
وتحت وجه الردى مع الصيف وحدتنا
وصيرتنا
حلما له هيكل ، له شاطئ ، ومعنى

ترى من يفسر الحلم ، من يحسم الهيكل ، من يعبر الى الشاطئ
بالمحنة !!؟

وأما الفقرة الرابعة فتعزف على نفس الوتر ، وتضيف لمحات عن
المناه والمحنة ، عن العذاب والقسوة ، عن الحلم والرؤيا .

ترى أيرتبط الحلم فى هذه الفقرة الرابعة بالحلم الذى كان فى الفقرة
السابقة هيكل له شاطئ ومعنى ؟

يبدو أن الارتباط واضح ، وأن الحلم هنا تبرعم ، تجسد عاد الى
الحياة ليعلن للحياة .

... .. كيف تنتصر الكبرياء على المشقة
وكيف يضحي القتل سوسة وحياة
وكيف يعطى الخلود
صمت العناد فى الشلة الطيقة

وأخيرا تأتى الفقرة الخامسة لتعلن من جديد كيف انتصرت الحياة ،
وكيف تحول موت الفدائي والفدائية القاتنة الى ميلاد ، الى بحث جديد ،
لأنه بالحلب ، بالتضحية ، بتبادل العطاء يكون الخلود .

إن الفقرة الأخيرة أتت وكأنها مرفأ الأمان ، مناط السعادة ،
منبت الأمل ، وكانت كذلك ، لأنها أعطت الإجابة عن كل سؤال ،
الراحة من كل اضطراب ، الأمان من كل حيرة .

حبيب قلبى ، أعطى لقلبي موتا ليلنا وعطر مشمش
وطائرا فى دمي يعيش

اعطى لقلبي طعم نزيه ولا نهاية
اعطيته زنيقا وقتلا بلا دماء وخفق رايه
منحته خارطة
للنفس اسبل فوق دهاها دماء المذبة الناقطة
ومقلتنا للموت والرفض

شرفة
شجرة
وسادة

وقاسمتنا الربيع والصبر والشهادة
مشقة صمتها عبادة
فانما موتنا ولادة

٢

لجأت القصيدة الى اثاره العالم النفسى لكل من الفتى والفتاة في هذا
الموقف الصعب ، وهو بالنسبة اليينا عالم مجهول ، تولد من تراسل
المشاعر المختلفة ثم قامت بتسليط الأضواء عليه لتتمكن أولا من نقل أدق
المشاعر في خفايا النفس ، وثانيا من اثاره الانفعال عن طريق المعادل الذي
اعتمد أكثر ما اعتمد على الایحاء ، وتراميل الحواس والمشاعر ، واثارة
طائفة من الصور المتباعدة المتقاربة في آن ، لتصير هذه الصور بذلك
التباعد ، وهذا التقارب مجموعا متناسقا يدل على المشاعر العميقة
والأحاسيس .

ولا عجب فالفتاة والفتى يستقبلان الموت وهما في عنفوان الشباب ،
ويستقبلان معه فيضاً من المشاعر الغامرة ، الغامضة ، المتناقضة ،
المضطربة ، التي تدور حول الحياة والموت وحول فداحة التضحية ، والتي
هي بحاجة الى أن تطفو على السطح ، ولا شيء أقوى على التعبير في هذه
الحالة من صور تتناسب مع هذه المشاعر غامضة متناقضة هي أيضاً ،
متناسقة ورامزة ، متواردة حول الموقف ومتناثرة على امتداد القصيدة ،
وهذه الصور تتمثل في اثنتين :

... عيناهما برك ودوالي
وشمس حزن تشرب من جرح يرتقال

وبالتالى تتمثل فيما يحكيان من مشاعر ، ويصوران من أحاسيس ،
ولا يخفى ما فى التركيب السابق بركتنا أنجم ودوال ، وشمس حزن
تشرب من جرح يرتقال من احياءات بعيدة متشابكة ، ترتبط بكل ما فى
الحياة من معانى الجمال ، وبكل ما فيها من معانى القهر .

كما لا يخفى ما فى التركيب ذاته من تهيئة للتعبير عن تلك الروح
الأسبانية على امتداد القصيدة كلها بصور أخرى رامية ، وبصوت مجوف
منخوب ذى رنين يتردد فى جنبات القصيدة ليحسكى عن نفس الشاعر
والأحاسيس ، ويردد :

..... نحن زرعنا

سنابل الموت ، واتخذنا الأسى خمرة

لنخبزنا ، والسهاد فى دمعنا جزيرة

.. ..

ونحن صفنا

ذات ظهيرة

وردة موت ، فى عطرها قد رتعنا

ونحن كنا براعم النار فانلعلنا

.. ..

نمرح فى جبهة المشنقة

طالين يشتعلان خصباً فى جلب زوينة محرقة

.. ..

تشنقنا أغنية

وننطق الشمع والأمانى من شجر الرثية

.. ..

وليس معنى هذا أن القصيدة خلت من وسائل التصوير المختلفة
غير الرامية ، ففيها الى جانب ذلك الصور الكلية ، والصور الرهيبة التى
عرضناها آنفاً .

وفىها على عادة السرياليين هذا التوحد بين الأشياء والحقائق ، بين
الفدائيين والصيف والحلم ، على يد المشنقة ، تلك التى صبت كما
يقولان :

..... صيف الأمانى وذوقتنا

نكهة موت مختبئ فى نهار عيد

وأرجحتنا ، وأرجحتنا

وتحت وجه الردى مع الصيف وحدتنا

وصيرتنا

حلما له هيكل ، له شاطئ ومعنى

السفر فى المايا الدامية :

تحررت مدينة « القنيطرة » بعد فض الاشتباك الأول فى ٢٦ من يونيو حزيران ١٩٧٤ فاستقبلتها الشاعرة ب « السفر فى المايا الدامية » .

و « السفر فى المايا الدامية » قصيدة ترصد المأساة فى هوكب العودة ولا تهمل الأمل .

والمأساة هى عودة المدينة بصورتها الحزينة التى كانت عليها وقت فض الاشتباك الأول .

و « القنيطرة » مدينة حبشية الى كل نفس ، عزيزة على كل قلب ، ولأنها كذلك ، ولأن الشاعرة تحاول أن تسيطر على حاسة الرصد كان عليها اما أن تختار بين انفعالاتها الذاتية ومشاعرها الحادة فتجتز أحزانها دون أن تهتم بعملية الإبداع والخلق ، واما أن تتجرد فتجصل بينها وبين المأساة بعدا كافيا يمكنها من الرؤية والرصد .

وقد فعلت ذلك ، تجردت ، صورت على البعد ، تمكنت من رصد الصور الموضوعية التى لا تختلط بالذات ، ولا تختلط كذلك بالأشياء رغم ما يتردد من كلمة حبيبتي فى أغلب أبيات القصيدة .

وانابت عنها القمر ، فكان هو الفنان ، هو الراوى ، هو آلة الرصد ، وتمكن القمر فى عليائه من أن يرصد على البعد لوحات العودة .

ولوحات العودة متعددة ، بعضها يرصد قاع المدينة المائلة ، وبعضها يرصد الذعر ، وبعضها يرتد الى الحلف فيزصد المتهام والمسخ ، وبعضها يرصد الواقع ، وكلها تسهم فى تسليط بانوراما قوية على مأساة العودة .

فاللوحه الأولى من لوحات العودة ساكنة رهيبه ، يبدو فيها قاع المدينة ، والقمر يستشرفه من بعد :

**صفحة مرآة دم مكسرة
في قمرها رسوم قتل عرب مبعثرة
في عمقها تدمي وتقطر الصور**

وهي لوحة رصدت من على البعد ، والقمر الراصد فيما يبدو قد
اختلطت في لا واعيته الأشياء ، فلقد ظهرت على اللوحة رسوم قتل ،
ومع أنها رسوم لمركة بادت إلا أنها لا تزال تدمي وتقطر .

واللوحة بهذا الوصف تقوم بدور المهاد ، ترسم الأبعاد ، وتضغ
الصوى وتعكس الظلال الرهيبة فوق صفحة المرآة المكسرة .

واللوحة الثانية حية متوترة ترصد الذعر والاضطراب والخوف .
وترصد الحركة ، فيها تبدو الحبيبة العائدة فزعة متوترة ، تجفل من كل
شيء ، ومن أي شيء .

وإذا كانت اللوحة الأولى ساكنة تقوم بدور المهاد ، فإن اللوحة
الثانية هي بمثابة الاعتداد الحزين النابض على المهاد .

إنها تجسم المأساة وتصور المسرة ، لقد سلبوا الحبيبة روحها ،
شلوا إرادتها ، قتلوها .

قال القمر :

حبيبتي قد وصلت عائدة من السفر
أوجبت فوق كتفها جدائي فاجفلت
فرشت ضوئي تحت مسرى خطوها فاجفلت
لثمت مجرى دمها فاجفلت
تغيرت ألوان عينيها ومن ملح الرياح اكتحلت
حبيبتي قد قتلت
قد قتلت

مطفونة تحت مساطع النظر

والمدينة العائدة هنا قد تجسست في شكل الحبيبة كما رأينا في
مقولة القمر ، غير أن لمحات الرصد أحيانا كانت تركز على جوانب المدينة
كمدينة .

وفي الصغور ، والدوال ، والتعاريش دماء ،

وجنائز أخر

لتعود مرة أخرى فتركز على الحبيبة التي :

ايقاع تذكاراتها : حرائق ، دم ، حفر

أرجوحة للموت والريح ووجه مجزرة

وفى موانئ مقلتها سفن غارقة محتفزة

وبهذا تتراسل الصور ، وتتداخل بهدف التعبير عن المأساة ،
وبشاعة المأساة حتى في موكب العودة .

واللوحة الثالثة : نكوص على امتداد اللوحة السابقة الى الخلف ،
الى الماضي ، ثم امتداد بنفس اللوحة الى الامام .

انها لترسم أبشع صورة لما كان يجري للحبيبة من عملية التشويه
والمسوخ فالحبيبة :

عائدة من رحلة في قعر آلاف المرايا الماحية

راجعة من التاهات ومن أرض الرياح العارية

حيث تقاطع الخطوط الدامية

وحيث يعنى كيان المنحنى ، يضيع وجه الزاوية

وهي في نفس الوقت وعلى رقعة اللوحة مسحوة خطوطها :

ضائعة خلف الفراغ والضباب والدجى شطوطها

معكوسة صورتها على العيون المجذبات الخالوية

وهمية حتى ورود شعرها

وهمية امشاطها ،

وهمية قروطها

الكلوبة المرأة في مقلتها الولهي وعقم الهاوية

واللوحة بهذا التلاقي - تلاقى الماضي والحاضر - وبهذا تتداخل ،
تداخل الماضي في الحاضر على شكل تموجات تترابط ترابط المسبب
بالمسبب ، تمكس أبشع صورة لما كانت ولما صارت اليه حال المدينة العائدة .

واللوحة الرابعة ترصد الواقع ، وتنمّن جزئياته ، واذا كنا قد
لاحظنا على اللوحة الثانية تراسل الصور بين الحبيبة وبين المدينة ،

ورأينا كيف كانت لمحات الرصد أحيانا على جوانب هنا ، وجوانب
هناك فان تراسل الصور هذا يظهر هنا بصورة أكثر وضوحا . فالحبيبة
العائدة :

مسبية . . . مخنوقة مهلهة
خنودها شاحبة يجرحها حتى مرور الكلمة
أذرعها حقائب خاوية ، راح بما فيها للصوم القتلة
لم يبق من فضتها ، لؤلؤها الا جلود رقة مهلهلة
سيورها مثلهة

وهي ذاتها :

أسوارها مفتحة
ويقطن الدبول فيها تسكن الأشباح
والموت والرياح
قباها كواكب مرتحلة

وهي مرة أخرى :

فارغة الخلق
من دمها ، من دمها ، اهناها مكحلة
لبنتهى هذا التراسل بتصوير الحبيبة المدينة مما

مرمية
على مسامر سرير خرب مشتعل الفناء
مروجا مقابر الفناء
صرها حقد اليهود غابة من مرق ، حرائق ، اشلاء
وعند هذا الحد تعجز

. . . أدوية الطبيب عن شفاها

وهكذا تتأزر اللوحات الأربع في نسليط بانوراما قوية على مأساة
المنيطرة في موكب العودة ، في الوقت الذي تكشف فيه كل لوحة على
حدة عن جانب من الصورة . تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا الى الأمام
مما يكشف عن روعة البناء . وجمال الوحدة .

وقبل أن تنتهى اللوحة الأخيرة يبرز الأمل

يطلع منها قمر مقاتل

وإذا كانت الشاعرة قد اقترحت للعلاج - بعسد أن عجزت أدوية
الطبيب عن شفاها - أن يسقى صدى المدينة العائلة جرعة من بردى ،
وأن تنام فوق شعرا وخدما .

سما سوريا وتعنو الشجرة والقبرة

فانها لم تنس أن تلمح الى أنه من خلال تراب المدينة العائمة التي :
على شطوط جفنها المحموم أن المقبرة

ستبعث المدينة من جديد :

ستستحيل نجمة مؤتلفة
وموجة مرققة

تعلى أباريق الأغاني للشفاه المطبقة
وتمسح الدموع عن سوسنة في العين المغرورة
توسد المدينة الطافية للروح في بحر الماء الحرة
تهلئ اليها قبلة وزنية

وبكل ما يملكه أسلوب الالتفات من جمال في الأدب العربي .
ينزوى وجه القمر ليبرز وجه الشاعرة ، ويختفي صوت القمر ليصدق
صوت الشاعرة :

قنيطره

قنيطره

سلمت يا حبيبة الجولان
وعشت يا غنائم النجوم ، يا مراتع القطعان

يا نهر كهرمان

يا صلوات الكفرة

يا خروزي مسبعة مقطوعة

يا آية مبتورة في شفتي مرتل القرآن

ثم يتحول الصوت الى دمدمة وزمجرة :

لتنبت الأناب في فكك ولتطلع قرون فلاة موترة
وهيئي مغالبا ومقبرة

تصطاد اسرائيل ان الغد نسغ صاعد في شجرة

وبرد ينبوع ،

وشمع .

وشبايك عيون مقبرة

لتنهى القصيدة بهذه الأنغام الذاتية التي اندفعت بها الشاعرة
وراء مشاعرها الحادة ففتت للقنيطرة أغنيات الأمانى ، وأهازيج الثورة .

صور وتهويمات

أمام أضواء المرور .

توقفت بسيارتها أمام الضوء الأحمر ، سارت حواطر ، واندفعت ذكريات ، وتولدت صور كثيرة وتهويمات ، وألح على الحاطر عديد من الأسئلة .

ترى الى أى حد تتلاحم الصور الكثيرة المتزاحمة التي دارت بخلد الشاعر أمام أضواء المرور في نظم ؟ وإلى أى مدى يمكن للناقد أن يستشف من وراء الصور الكثيرة والتهويمات رموزا تنماسك فتفسر عن كون رائع حي ؟ وهل يمكن للشاعرة في نطاق تجربة كهذه أن تستنطق أمام أضواء المرور إحدى القضايا الإنسانية الخالدة ؟ وما مدى تلاحم أجزاء هذا العمل الفني الذي يوحى عنوانه بالتفكك ؟ وهل يستطيع الناقد أن يخرج من هذا العمل بانطباع واحد يغطي الألفاظ وصوره ورموزه نبض الحياة ، وقوة الإبداع ، وكثافة الفن .

أن الشاعرة لتنبذ عند توقف السيارة أمام الضوء الأحمر تقول :

اشتعل الضوء الأحمر

والحلم تكسر

وتبعثر

ثم تأخذ على الفور فتعطر الضوء الأحمر بوابل من صور الهجاء العنيفة المدمرة ، ترى هذه الصور الهاجية للحمرة والفسوس الأحمر الرخبات ما بمؤثر يضيئ استقر في أعماق النفس ، واستنكن فيما وراء الضمور ؟

إن الألفاظ لتتهتك أحيانا أغشية النفس ، والألفاظ هنا تحثكن عن الحلم الذي تكسر وتبعثر بمجرد الوقوف أمام الضوء الأحمر ، الوقوف الذي قضى على الحلم ، وملأ النفس فجأة بالحرارة والضياح !!

فما هو هذا الحلم ؟

إن أبيات الشاعرة تتحدث أحيانا من خلال ثورتها على الحمرة وعلى الضوء الأحمر عن ذكرى ضبابية ، ضائعة الملامح تتراعى من خلال لهب

... متبعث من خلجان

محترقات خلف الذكرى في دوامة الوان

في دنيا منسية

وترمز أحيانا من خلال ثورتها الهاجية الى

... حصرة وردة صيف جوربه
واعشة تحت اعاصير للوج قطبيه

والى لهب شره

..... حرق حنجرة القمرية
اشعل شلة المنشد فى الفجر
ولص جناح الأغنية

والى

... شلة تصرخ : لا
سمرت العابر فوق التل وكسرت الاملا
فلما قلما

فيفصح الرمز عن مدى الضيق والحسرة من اشتعال الضوء الأحمر
المتفكس على وجدان كل من الوردة ، والقمرية ، والمنشد فى الفجر ،
والعابر فوق التل ، وتشير صراحة الى أنه باشتعال الضوء الأحمر :

... قام جدار ما بين القلبين
استار المسرح قد هبطت ،
فصلت

حفرت جرحين

ومن خلال الحديث والرمز والتصريح تتكشف رموز عالم كهلل
كانت مسرحات الخيال اليه أثناء الانطلاق بالسيارة ، ثم توارت ملامحه
الحلوة اثر صدمات التوقف أمام الضوء الأحمر التى تمثل الدم والفناء .

هذا العالم الكامل بركائزه السابقة : الوردة ، القمرية ، المنشد
فى الفجر ، العابر فوق التل ، الكلمات الحلوة المنسية هو العالم المشائى
الذى طالما حلمت به البشرية منذ أفلاطون ، وقيل أفلاطون ،
عالم الدورادو (١) ، عالم المثل الذى ضاعت ملامحه فجأة عند التوقف
أمام الضوء الأحمر ، الذى تصفه بأنه :

(١) الدورادو Eldorado عنوان قصيدة للشاعر الأمريكى ادगर آلن بو poe
يسبح فيها الفارس الشجاع طوال حياته حتى يشيب عن مدينة الأحلام فلا يجدها
و (الدورادو) هى المدينة المفقودة .

.. عقلا مبجوح الفكرة يؤوى سلا

خرب موجات وحقولا أسطورية

غيب « الدورادو » ورباها الذهبية

عن عيني وطواها في أرض سرية

أسكنها زحلا

يا فرحة من يقدر أن يصل

ومن هنا كانت الفرحة غامرة باشتعال الضوء الأصفر ،

الحيط الناحل بين الفجر وظلمة ليل ادبر

زقزقة العصفور الأولى

فوق البرسيم الناعم يحلم ، ينشر عطرا مجهولا

فوق النسمات الراقصة الحصلات الرطبة معمولا

يجتاز جبالا وسهولا

هذا الضوء الأصفر هو الذي انعكست عليه أحلام النفس في الخروج

من الظلمة ، من دائرة الضوء الأحمر ، وتجلقت به أمانى البشر ، لأنه

الدافع للتهيز ، للانطلاق الى الأسمى ، الى الضوء الأخضر ، معبرنا

المرموق - الى عالم المثل - ووادينا الأشقر .

ومن هنا كانت صورة - اتعنى صور الضوء الأصفر - حلوة محببة

الى النفس معبرة عن ترعرع الأمل بعد اليأس الحائق .

يا غصنا مبتورا المر

يا دهليز (ليتيا) أخصب في الظلمة والامر (١)

يا وله العاشق يحلم في الظلمة

ويخص الليل للنسئل الأستار سواقي كثر

وعماد مدائن مرمر

ولذا لا تعجب حينما نرى دغدغة النشوة تسرى في أوصال الكون

فتحيله بهذا الضوء الأصفر الى دنيا حلوة من المرخ والسعادة .

المرج الضاحك من نشوته قد كبر

(١) « ليتيا » نسبة الى نهر الليتى Lythe (بكسر اللام) في الأساطير الاغريقية

وهو نهر النسيان الذي يشرب منه الموتى فينسون حياتهم الدنيا وهذا النهر فرع من فروع

نهر ستكس Styx الكبير الذي يجري في الجحيم ويتصف بأن مياهه أسود وبأنه يجري

بقوة وهيبة جارفة ولكنه صامت صمت القبور يارد برود الفلج كما تقول الاسطورة

الاغريقية .

وجين القيمة قد اطر

يا مفرق دربين

يا وديانا تسكب شققا مشتتلا ما بين سبهاين

يا تمهيدا لتتحقق حلم من فضة

غالضوء الاصفر بكل ما يثيره من احساسيس البشوة والسعادة انما
هو تمهيد لتتحقق حلم من فضة .

هذا الحلم من الفضة يتراءى في اشتعال الضوء الأخضر الذي تنتقل
على اثر ظهوره في حلم رائع الى بلاد السكر .

وبلاذ السكر هنا هي بلاد المثل التي طالما بحثت عنها البشرية ،
وشدت اليها الرحال .
فما هي هذه البلاد ؟

هناك ملامح مادية ، ولامح شاعرية ، ولامح عريضة ، ولامح
غاطفية ، ومع انها ليست محددة كل الحديد فهي متداخلة الا انها كلها
مخبئة الى النفس ، يتكون من مجموعها هذا العالم المتالي الذي طالما حلمت
بمثله البشرية .

فمن حيث ملامحها المادية :

تتالق آلاف الجزر

تترامى شطآن وواد

تتهوى الأزمنة المبهورة منتشرات في اعياد

اعباد ، اعياد ، اعياد .

ومن حيث ملامحها الشاعرية تترامى :

الاقاق ولهي خضلات ، اشواق تعلم ، اقامد

ومهاد ستابل شقراء في حضن سهوب

والبسمة تثبت والهة فوق الوجه المحنوب

ولقصائد حب تنظمها ، ونهور حليب وبهار

والغان سوف نغنيها ، وترنج اشعة ، وغروب

وتوايل ،

عطر

اسرار

ومن حيث ملامحها المربية يتراى
... غد عربى تعزف منه الأشعار

منبثق من بياضات الوطن المسلوب

ومن حيث ملامحها العاطفية يرتفع السستار من جديد عن وجه
الحبيب ، الذى يعود ، ملتئم الجراح يشفى

يطلع عذبا من شرف التذكار النضرة

من ساحل جزر فسبوكات من فضة

كما نرى تمثالا يرمز لاسم الحبيب

يتسلق احرفه اللبلاب

ويموج على تعريشته عطر وغصبا

ويغالطه ذهب

يتبثق الورد الأحمر من احرفه لون غروب

يعطيه سكره القصب

عالم مثالى طالما حلمت به البشرية ، وحثت اليه الخطى ، ولكن هل
وصلت اليه الشاعرة بعد هذه اللؤفات المنفعلة أمام أضواء المرور ؟

يبدو أن الضوء الأحمر عاد فاشتعل فجأة ليقتضى على الحلم الذى تراى
هذه المرة من خلال لهب حارق ، ودوامة ألوان فى دنيا منسية .

ترى أيرمز اللون الأحمر الى الواقع الذى يشد الشاعرة بوثاقه ،
ويحطم فى أحلامها عالم المثل ؟

ما بين الأحمر والأصفر والأخضر

تضحك يا قلبى ، تيكى ، تتذكر

وتسير تسير الى أين

السمى والظلمة ممدودة

والأرض النشودة

ومروج الستق والعنبر

ونهود الكوثر

خلف غصبا البحر بعيدة

وغدى طرقات مسلوذة
وديانى خاوية ، تصفر فيها الريح
ويتمتم سر مجروح
وجبال خنجر
ومروجى اشعار تبكى فى صمت النختر
وفؤادى تصرعه اوتار ، تحفر فيه مفايح

الفهرس

٧	تقديم
١١	تمهيد
١٩	الدراسة : مراحل الابداع
٢١	المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة
٢٣	١ - مأساة الحياة
٥٩	٢ - أغنية للإنسان ١٩٥٠
٧٤	٣ - أغنية للإنسان ١٩٦٥
٨٢	٤ - فى ختام المطولة : عاشقة بالليل
١٠٩	دراسة فنية
١٠٩	(أ) الأسلوب
١١٥	(ب) البناء
١١٧	(ج) الموسيقى
١٢٣	المرحلة الثانية : مرحلة الوعى بأبعاد التجربة
١٣٢	١ - استبطان الذات
١٤٨	٢ - تنويعات على نغم التجربة
١٦٨	٣ - يوتوبيا Utopia
١٧٩	٤ - أقطار نازك
١٩٠	٥ - الرثاء
١٩٧	٦ - المشاركة فى آلام الآخرين
٢٠٧	٧ - العروبة
٢١٥	دراسة فنية

٢١٥	• • • • •	(أ) الأسلوب
٢٣٩	• • • • •	(ب) البناء
٢٤٣	• • • • •	(ج) الموسيقى

المرحلة الثالثة : مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق

٢٦١	• • • • •	روحانية وسامية
٢٩٩	• • • • •	دراسة فنية
٢٩٩	• • • • •	(أ) الأسلوب
٣٠٤	• • • • •	(ب) الموسيقى

يقوم بدراسة مستوعبة لشعر نازك الملائكة في مراحل

الثلاث :

١ - مرحلة التعبير عن التجربة ، وتناول « مأساة الحياة » و « عاشقة الليل » .

٢ - مرحلة الوعي بأبعاد التجربة و « تناول شظايا ورماد » و « قرارة الموجه » و « وشجرة القمر » .

٣ - مرحلة الإعلاء والانطلاق بالتجربة إلى آفاق روحانية سامية وتناول « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » .

وفي آخر كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث دراسة خاصة بعنوان خصائص المرحلة .

وفي نهاية الدراسة رأى المؤلف أن يقوم بتحليل قصائد ديوانها « يغير ألوانه البحر » قصيدة قصيدة إرساء لدعائم النقد التطبيقي لهذا اللون من الشعر : شعر التفعيلة الذي كتبت به قصائد الديوان .